

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Ricardo Araújo de Alkimim

***EL ENTENADO* E A TRADIÇÃO LITERÁRIA:
olhares críticos latino-americanos a partir das perspectivas de Juan José Saer e Silviano
Santiago**

Belo Horizonte
2020

Ricardo Araújo de Alkimim

EL ENTENADO E A TRADIÇÃO LITERÁRIA:
olhares críticos latino-americanos a partir das perspectivas de Juan José Saer e Silviano
Santiago

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

S127e.Ya Alkimim, Ricardo Araújo de.
El entenado e a tradição literária [manuscrito] : olhares críticos latino-americanos a partir das perspectivas de Juan José Saer e Silviano Santiago / Ricardo Araújo de Alkimim. – 2020.
150 f., enc.

Orientadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 142-150.

1. Saer, Juan José, 1937-2005. – *Entenado* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Santiago, Silviano, 1936- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura latino-americana – História e crítica – Teses. 4. Ficção argentina – História e crítica – Teses. 5. Antropologia na literatura – Teses. 6. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 7. Espaço e tempo na literatura – Teses. 8. Performance (Arte) – Teses. I. Ravetti, Graciela, 1950- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar863.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *El entenado e a tradição literária: olhares críticos latino-americanos a partir das perspectivas de Juan José Saer e Silviano Santiago*, de autoria do Mestrando RICARDO ARAÚJO DE ALKIMIM, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste - UFU

Belo Horizonte, 26 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Myriam Correa de Araujo Avila, Chefe**, em 26/11/2020, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karla Fernandes Cipreste, Usuário Externo**, em 26/11/2020, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Graciela Ines Ravetti de Gomez, Diretor(a) de unidade**, em 26/11/2020, às 16:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 30/11/2020, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0423253** e o código CRC **403F2287**.

À minha mãe e à minha filha.

AGRADECIMENTOS

A Juan José Saer e Silviano Santiago, pelo estímulo ao imaginário e pelo convite à busca de formas de pensar autônomas.

À minha querida orientadora Graciela Ravetti, pelo acolhimento e receptividade dentro da Faculdade de Letras; pelas disciplinas, diálogos e incentivo à pesquisa em Literatura Latino-Americana desde a Iniciação Científica; por ter me apresentado a obra do escritor Juan José Saer e, principalmente, por ter acreditado nesta proposta de pesquisa, permitindo-me liberdade em sua elaboração.

Às professoras Myriam Ávila e Karla Fernandes Cipreste, pela participação na banca de defesa, contribuindo com leituras, apontamentos e sugestões importantes que serviram tanto para a versão final desta dissertação quanto para o desenvolvimento de projetos futuros.

Aos professores Luis Alberto Brandão, Sara Rojo, Elisa Amorim, Marcos Alexandre, Reinaldo Marques, Georg Otte, Gustavo Silveira Ribeiro, Constantino Medeiros, Sérgio Peixoto, Maria Esther Maciel, Andréa Werkema, entre tantos cujas disciplinas, conversas, observações e recomendações foram importantes para o desenvolvimento do projeto.

Aos estimados amigos Cleber Araújo Cabral, Alina Sobreira, Rafael Lovisi, Luiz Penido, Valdenir Tavera, Maria Zilda, Laila Abo Ganem, Marcos Marciano, Cristiano Vieira, Heloisa Batista, Juliana Ricoy, Raquel Lopes, Leonardo Lisboa, Érica Herédia, Renata Leite, Rodrigo Medeiros Michel Mingote, Raquel Mota, Maria Rosaria Barbato, Marcelo Cardoso, Álvaro Santana, Gustavo, Rubens Soares Junior, Leandro Magalhães, Carlos Pimenta, Jefferson, Larissa Avelar, Alysson Avelar, Adriano de Oliveira, e muitos outros que aqui se identificam, e que, em momentos próximos ou distantes, de certa forma ajudaram a refletir sobre este trabalho, direta ou indiretamente.

Aos amigos e colegas do curso de Pós-Graduação, Gabriela Fernandes, Priscila Heeren, Joelma Xavier, Thiago Landi, Harion Costa, Marlette Menezes, Sérgio Abritta, Késia Oliveira, Joyce

Rodrigues, Marcos Faunner, Tiago de Holanda, Luisa Lagoeiro, Felipe Cordeiro, Felipe Gonçalves, Nathália Lima, Elen Galvão, Renata Oliveira, Júlia Soares, Mariana Arantes, Lucas Retes e Amanda Freitas.

Aos meus familiares, dentre eles, Reinaldo Alkimim e família, Elisângela Firpe, Simone Alkimim, Vilma Araújo (em memória), Ana Lúcia e família, Maria Aparecida, e, com carinho especial, à Thereza Marilac e Thamara Alkimim.

Aos organizadores e participantes do Coloquio Internacional Saer, em especial, para Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Mónica Bueno, Analía Gerbaudo e Renata Raulino, pela recepção crítica e troca de experiências.

À Universidade Federal de Minas Gerais e, em particular, à Faculdade de Letras e seus funcionários, entre tantos, Ernandes Norbeto, Camila Lopes, Dalva Costa, Paloma Aquino, Fernando Cunha, Fabiano Salazar, Fábio Miranda, Tânia Mateus, Priscila da Mata, Cacilda Rios, Mirian Bergo, Stéphanie Paes, Paula Soleiro, Gladimir Alexandre, Kátia Toledo, Silvana Medina, Fábio Pereira, Lucas Marques, Eugênio Godinho, Carla França, Jéssica Souza, Bianca Drielly, Leise Abreu e Giane Jacob.

*Meio a meio o rio ri
Por entre as árvores da vida
O rio riu, ri
Por sob a risca da canoa
O rio viu, vi
O que ninguém jamais olvida
Ouvi, ouvi, ouvi
A voz das águas*

Caetano Veloso

Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación.

Narrador de *El entonado*

RESUMO

Apresentamos uma leitura de *El entenado* (*O enteado*) que se orienta pela articulação entre as noções de *antropologia especulativa*, de Juan José Saer, e de *entre-lugar*, de Silviano Santiago. Nossa hipótese é que, por um lado, esses dois conceitos servem como chaves de leitura para romance saeriano, e, por outro, esta narrativa pode servir como paradigma para análise e compreensão dessas duas propostas literárias. Com o objetivo de construir uma zona de contatos e atritos entre os projetos teóricos, críticos e ficcionais desses dois escritores, verificamos seus pressupostos narrativos a partir da relação que eles permitem estabelecer com a prática antropológica e com a arte performática. Examinamos o posicionamento fronteiriço que *El entenado* mantém com a tradição literária, explorando tanto a relação conflituosa que essa narrativa estabelece com os discursos históricos e etnográficos e com a arte mimética quanto o trânsito do narrador entre os mundos europeu e ameríndio. Analisamos os aspectos especulares e antropológicos subentendidos no conceito de ficção de Saer em comparação com os “personagens-dobradiça” de Santiago e com o *perspectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiros de Castro. Procuramos evidenciar como Saer e Santiago, por meio da projeção de seus corpos sobre o mundo e de uma escrita performática e catacrésica, efetuam releituras da literatura ocidental, recriando-a a partir do cruzamento dessa tradição com suas respectivas perspectivas regionais. Consideramos que, embora suas devidas propostas de posicionamento discursivo marginal e de busca de autonomia estética apresentem algumas características em comum, Saer e Santiago se diferenciam em relação ao modo de utilização dos modelos literários da tradição em suas narrativas.

Palavras-chave: literatura latino-americana; Juan José Saer; Silviano Santiago; antropologia especulativa; entre-lugar; *El entenado*.

RESUMEN

Presentamos una lectura de *El entenado* que se guía por la articulación entre las nociones de *antropología especulativa*, de Juan José Saer, y de *entre-lugar*, de Silviano Santiago. Nuestra hipótesis es que, por un lado, estos dos conceptos sirven como claves de lectura para la novela saeriana y, por otro, esta narrativa puede servir de paradigma para el análisis y comprensión de estas dos propuestas literarias. Con el fin de construir una zona de contactos y fricciones entre los proyectos teóricos, críticos y ficcionales de estos dos escritores, verificamos sus supuestos narrativos a partir de la relación que permiten establecer con la práctica antropológica y el arte de performance. Examinamos el posicionamiento fronterizo que *El entenado* mantiene con la tradición literaria, explorando tanto la relación conflictiva que esta narración establece con los discursos históricos y etnográficos y con el arte mimético como el tránsito del narrador entre los mundos europeo y amerindio. Analizamos los aspectos especulares y antropológicos implicados en el concepto de ficción de Saer en comparación con los “personajes-bisagra” de Santiago y el *perspectivismo amerindio* de Eduardo Viveiros de Castro. Intentamos mostrar cómo Saer y Santiago, a través de la proyección de sus cuerpos sobre el mundo y mediante una escritura hecha de performance y catacrexis, hacen relecturas de la literatura occidental, recreándola desde el cruce de esta tradición con sus respectivas perspectivas regionales. Consideramos que, si bien sus debidas propuestas de posicionamiento discursivo marginal y búsqueda de autonomía estética tienen algunas características en común, Saer y Santiago difieren en relación a la forma de utilizar los modelos literarios de la tradición en sus narrativas.

Palabras-clave: literatura latino-americana; Juan José Saer; Silviano Santiago; antropología especulativa; entre-lugar; *El entenado*.

ABSTRACT

We present a reading of *El entenado* (*The Witness*) that is guided by the articulation between the notions of *speculative anthropology*, by Juan José Saer, and *space in-between*, by Silviano Santiago. Our hypothesis is that, on the one hand, these two concepts serve as reading keys for Saerian novel, and, on the other, this narrative can serve as a paradigm for the analysis and understanding of these two literary proposals. With the aim of building a zone of contacts and frictions between the theoretical, critical and fictional projects of these two writers, we verify their narrative assumptions based on the relationship they allow to establish with anthropological practice and with performance art. We examine the border positioning that *El entenado* maintains with literary tradition, exploring both the conflicting relationship that this narrative establishes with historical and ethnographic discourses and with mimetic art as well as the narrator's transit between the European and Amerindian worlds. We analyze the specular and anthropological aspects implied in Saer's concept of fiction in comparison with Santiago's "hinge-characters" and Eduardo Viveiros de Castro's *Amerindian perspectivism*. We try to show how Saer and Santiago, through the projection of their bodies on the world and through a writing made of performance and catachresis, make re-readings of Western literature, recreating it from the intersection of this tradition with their respective regional perspectives. We consider that, although their due proposals for marginal discursive positioning and search for aesthetic autonomy have some characteristics in common, Saer and Santiago differ in relation to the way they use the literary models of tradition in their narratives.

Keywords: Latin American literature; Juan José Saer; Silviano Santiago; speculative anthropology; space in-between; *The Witness*.

SUMÁRIO

Apresentação	13
1 Saer e Santiago: aproximações entre literatura, antropologia e arte performática	18
1.1 Saer e a ficção como <i>antropologia especulativa</i>	18
1.2 Santiago e o <i>entre-lugar</i> do discurso latino-americano	29
1.3 <i>Antropologia especulativa e entre-lugar</i> : perspectivas literárias antropológico- performáticas latino-americanas	40
1.3.1 Eduardo Viveiros de Castro e o <i>perspectivismo ameríndio</i>	41
1.3.2 Aproximações entre Literatura e Antropologia	44
1.3.3 Inconstância e performance no pensamento latino-americano	49
2 <i>El entenado</i>: tradição literária e narrativa de fronteira	54
2.1 <i>El entenado</i> e suas relações com os gêneros historiográficos e etnográficos	55
2.2 <i>El entenado</i> e o pensamento de fronteira	64
3 <i>El entenado</i> e o encontro de mundos: uma antropologia especulativa	78
3.1 O jogo de espelhos antropológicos na narrativa saeriana	78
3.2 Espelhos, dobradiças, antropomorfismos: encontros de mundos	92
3.3 <i>El entenado</i> : corpo, mundo e narrativa	100
3.4 As perspectivas literárias de Juan José Saer e Silviano Santiago	118
Considerações finais	135
Referências	142

Apresentação

No ensaio “Alguns anos vivi em Itabira”¹ Juan José Saer reconhece que na sua geração, apesar das diferenças linguísticas, sociais, culturais e étnicas entre Brasil e Argentina, as aspirações artísticas, intelectuais e culturais são complementárias até as mais irreconciliáveis contradições. Em “Apesar de dependente, universal” Silviano Santiago defende o caráter duplo para o objeto de estudo da literatura comparada, que, constituindo-se por obras literárias de contextos nacionais diferentes e analisadas em contraste, ampliam “tanto o horizonte limitado do conhecimento artístico, quanto a visão crítica das literaturas nacionais”.² Considerando essas relações de intercâmbio cultural e de estudos comparativos, um dado curioso entre os trabalhos de Saer e Santiago é que, sendo escritores inseridos em uma mesma época, desenvolveram suas atividades intelectuais de forma aparentemente paralela, sem que, à primeira vista, estabelecessem um diálogo entre seus trabalhos. Apesar disso, em suas trajetórias biográficas e em seus escritos teóricos e ficcionais, podemos ver dois escritores que, com pensamentos similares, se deslocam em busca de uma autonomia artística em relação às tradições literárias local e global e almejam a inserção de suas ficções no repertório das grandes obras da literatura universal.

No decorrer de suas trajetórias biográficas, Saer e Santiago percorreram caminhos de certa forma similares e que foram importantes para o desenvolvimento de suas reflexões sobre a literatura produzida na América Latina. Com diferença de um ano, os dois escritores nasceram em províncias tipicamente interioranas e tiveram suas infâncias durante a Segunda Guerra Mundial. Durante a juventude, nos anos 1950, se mudaram para a capital de suas respectivas províncias, e lá desenvolveram atividades ligadas à arte cinematográfica. Saer trabalhou no jornal local, atuou como roteirista e lecionou cinema na cidade de Santa Fe, enquanto Santiago, um exímio cinéfilo, escrevia crítica cinematográfica em Belo Horizonte. Essa experiência provincial em tempos de guerra e pós-guerra vai contribuir na formação de seus pensamentos e nas formulações críticas que eles desenvolvem. A partir de uma valorização de práticas e saberes regionais, individuais ou coletivos, em atrito com a herança cultural ocidental, Saer e Santiago efetuam questionamentos do modelo representacional de conhecimento, do qual são tributários os ideais iluministas e positivistas, que acabaram servindo para fomentar discursos totalizadores. Questionamentos tais que problematizam as ideias universais, as práticas de

¹ SAER. *Trabajos*.

² SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 19.

mensuração, categorização, catalogação e exclusão de diferenças, que se articulam nesses discursos.

Tanto Saer quanto Santiago buscaram formação intelectual na Europa na década de 1960, seguindo o caminho cosmopolita de muitos intelectuais latino-americanos de sua época. Esse deslocamento – que, devido ao momento histórico de repressão militar, funcionou para os dois escritores como uma espécie de autoexílio – proporcionou que eles estivessem por dentro dos últimos debates europeus sobre literatura. Nesse período contracultural receberam influxo do *nouveau roman*, da *performance art* e dos estudos pós-estruturalistas, entre outros. Essa formação, aliada à experiência docente no exterior, lhes permitiu desenvolver aguçada erudição nas discussões críticas e literárias presentes em suas obras e influenciou nas formulações de suas perspectivas a respeito da arte e do intelectual latino-americano. Em consonância com suas experiências que transitam entre os modos de vida interiorano e cosmopolita, propõem e desenvolvem conceitos que operam a partir de um posicionamento marginal em relação às tradições literárias vigentes, optando pela ocupação de zonas discursivas fronteiriças que entrecruzam saberes provinciais e universais. Não somente a literatura nacional mas a literatura latino-americana como um todo será pensada por eles como tentativas de superação de uma dependência cultural que buscam manter distância tanto de discursos e práticas nacionalistas quanto de discursos e práticas que assimilam passivamente modelos culturais importados.

Ao optarem por uma arte literária contracultural, Saer e Santiago se colocaram em posição marginal, não somente em relação aos circuitos nacionalistas de literatura, mas também em relação ao mercado de consumo. Condição esta que implica na necessidade de desdobramento destes escritores em diversas profissões (escritor, crítico, professor, colunista, etc.) como forma de sobrevivência. A obra de Juan José Saer, por exemplo, se mantém equidistante de boa parte das correntes literárias de fins dos anos 50 e princípio dos 60: do realismo da revista argentina *Contorno* e suas releituras de arte e literatura social; das políticas fantásticas de Borges, Bioy Casares e dos primeiros contos de Cortázar; e também dos escritores do *boom* literário latino-americano, movimento que vai conquistar um importante espaço na literatura continental dos anos 60 e 70.³ Por sua vez, embora possua romances que merecem

³ No primeiro capítulo da tese *Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer* José Francisco Arellano Serratos resume a trajetória e o posicionamento deslocado de Saer em relação aos movimentos literários e intelectuais dos anos 1960 até o início dos anos 2000. Outro texto interessante sobre trajetória intelectual que envolve a geração de escritores latino-americanos da qual fazem parte Saer e Santiago é a tese *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos* (2001) de Jorge Hoffmann Wolff, que investiga a partir de periódicos as releituras de intelectuais latino-americanos sobre o movimento cultural e literário francês de vanguarda no período dos anos 1960 até início dos anos 1980.

destaque no cenário literário nacional, como *Em liberdade*, *Viagem ao México*, *Mil rosas roubadas* e *Machado*, Silviano Santiago sempre escreveu narrativas que não se inclinam aos caprichos de leitores consumistas e que, portanto, não se inserem em uma lógica comercial de *best-seller*. Entretanto, os projetos artísticos saeriano e santiaguiano, enquanto ambiciosos e cosmopolitas, têm grande repercussão na crítica literária especializada. Santiago é bastante reconhecido no meio intelectual acadêmico brasileiro, entre outras coisas, pelo legado que deixou para os estudos de Literatura Comparada, além de ser um escritor em plena atividade, produzindo ensaios e ficções, participando de eventos e palestras e recebendo homenagens e prêmios. Saer, por outro lado, quinze anos após sua morte, permanece vivo entre leitores aficionados e pesquisadores de literatura e de outras áreas, que fomentam uma considerável fortuna crítica que vem se multiplicando com o passar dos anos.

Desde seu primeiro livro, Saer se apresenta como um escritor rigoroso, que busca a expressão literária através de um incessante trabalho com a intensidade rítmica, sonora e verbal em suas frases. Escreveu doze romances, dentre eles, *El entenado* (1983), que foi publicado no período de redemocratização na Argentina após uma sanguinária ditadura nos anos 1970 e é um grande exemplo entre a formulação de seu projeto narrativo e sua execução e desenvolvimento. Oscilando entre autobiografia, etnografia e história, este romance narra a trajetória de um jovem órfão e analfabeto espanhol que se aventura em uma expedição às Índias mas acaba sendo capturado por uma tribo canibal no continente latino-americano. Libertado pelos índios e já de volta a Europa, e após ser alfabetizado em convento, mendigar pelas cidades, e atuar em teatro ambulante, o protagonista vira tipógrafo e decide escrever um relato sobre sua experiência com a tribo ameríndia.

Com as colocações apresentadas acima e buscando uma comparação que se propõe aqui, *a priori*, menos como um momento de definição e mais como um momento de especulação entre dois procedimentos artísticos, entre duas experiências literárias latino-americanas, objetivamos contribuir com a visibilidade crítica de *El entenado* por meio de uma leitura deste romance à luz do postulado de *antropologia especulativa* de Juan José Saer, tentando compreender o funcionamento de seu procedimento em comparação com a noção de *entre-lugar*⁴ desenvolvida por Silviano Santiago, articulando os pressupostos críticos e literários destes dois escritores em relação com o fazer antropológico e com a arte performática. Levando

⁴ Em desconformidade com a nova regra de ortografia da Língua portuguesa, optamos por manter o hífen do termo “entre-lugar” com intuito de intensificar o sentido de interstício, de fronteira, de espaço de diálogo e troca que o conceito sugere.

em conta a afirmação de Saer de que as literaturas produzidas no Brasil e na Argentina são complementárias, bem como a de Santiago sobre a possibilidade de ampliação do horizonte de conhecimento artístico e da visão crítica das literaturas nacionais operado por uma análise contrastiva, a hipótese que colocamos é que, tanto as noções de *entre-lugar* e *antropologia especulativa* servem como chaves de leitura para *El entenado*, quanto este romance pode funcionar como paradigma para análise e compreensão de tais pressupostos narrativos. Ou seja, defendemos que, através de *El entenado*, as perspectivas teóricas e práticas destes dois escritores se aproximam e se complementam e, analisados em conjunto, servem para alimentar discussões sobre o posicionamento do artista latino-americano. Estas análises se desenvolvem por meio das seguintes etapas:

No primeiro capítulo efetuamos uma apresentação dos principais conceitos que serão articulados e auxiliarão na proposta de leitura de *El entenado*. Em um primeiro momento, para iniciarmos a aproximação entre as práticas poéticas e críticas de Saer e Santiago, delimitamos as noções de *antropologia especulativa* e *entre-lugar*, utilizando como *corpus* crítico principal os livros *El concepto de ficción* e *Uma literatura nos trópicos*, bem como as recorrências de seus postulados em outros trabalhos teóricos e ficcionais e em eventuais entrevistas. Em um segundo momento, aproximamos seus pressupostos a partir da relação intertextual que eles permitem estabelecer com a Antropologia, mais precisamente a noção de *perspectivismo ameríndio* do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. A partir do diálogo com a tarefa antropológica, aproximamos seus postulados também em relação com os estudos sobre *escrita performática e catacrésica* desenvolvidos por Graciela Ravetti. Examinamos assim a *antropologia especulativa* e o *entre-lugar* enquanto procedimentos literários performático-antropológicos.

No segundo capítulo apresentamos *El entenado* e suas relações com romances históricos, crônicas e relatos de viagens. Em seguida realizamos uma leitura do romance que salienta o seu posicionamento fronteiriço e movediço em relação aos discursos históricos e etnográficos tradicionais, enfatizando a contraposição postulada por Saer entre a liberdade da *narrativa* e a limitação do gênero *romance*. A partir de noções pós-estruturalistas como *desconstrução* e *pensamento nômade* e dos pressupostos de *antropologia especulativa* e *entre-lugar*, buscamos analisar de que maneira o romance se mantém em posição discursiva marginal e deslizante, explorando, para isso, a relação conflituosa que o narrador estabelece com a linguagem, o reconhecimento da responsabilidade da arte mimética com a violência interpretativa e o questionamento e transversalização da antinomia civilização e barbárie.

No terceiro capítulo desenvolvemos uma leitura mais detalhada de *El entenado* objetivando compreender as narrativas saeriana e santiaguiana como criação de universos ficcionais que promovem encontro de mundos a partir da recorrência a jogos de espelhos antinômicos, personagens-dobradiça, antropomorfismos e exposições performáticas e retóricas catacrésicas. Para aprofundar na questão de como o romance saeriano ocupa e se mantém em uma posição enunciativa fronteira, bem como na compreensão da *antropologia especulativa*, analisamos os deslocamentos do protagonista entre os mundos ocidental e indígena, explorando o imaginário do espelho e a concepção de homem (*anthropos*) subentendidas em seu conceito de ficção. Em seguida, aproximamos o protagonista saeriano e alguns personagens-dobradiça de Santiago ao *perspectivismo ameríndio* de Viveiros de Castro, levando em consideração o aspecto humano inconstante e multifacetado e os rituais xamânicos que o antropólogo identifica nos povos amazônicos. Depois examinamos a maneira como a narrativa de *El entenado* reflete a inconstância, a precariedade e a carência de atualização do idioma e do mundo dos canibais, e, a partir do *entre-lugar* discursivo postulado por Santiago e da noção de *pensamento nômade* de Gilles Deleuze, buscamos compreender como o narrador saeriano se desloca do código espanhol em direção ao pensamento selvagem. Analisamos também a especulação do enteado sobre o motivo desconhecido do canibalismo, o anonimato e a identidade não formada deste protagonista e de seu manuscrito e a relação performática e catacrésica que ele estabelece com sua escritura. Por último salientamos o interesse dos narradores de Saer e de Santiago pelas viagens de descobertas e pelas coisas obscuras que se desdobram na linguagem e escapam aos códigos instituídos, ao mesmo tempo em que especulamos sobre suas perspectivas críticas e literárias a partir dos olhares de seus corpos sobre o mundo.

Para finalizar, retomamos os temas abordados no decorrer deste trabalho e tecemos algumas considerações sobre *El entenado* e sobre a comparação entre Juan José Saer e Silviano Santiago em torno do espaço de atuação e de posicionamento crítico e artístico do escritor latino-americano.

1 Saer e Santiago: aproximações entre literatura, antropologia e arte performática

1.1 Saer e a ficção como *antropologia especulativa*

Filho de imigrantes sírios, Juan José Saer nasceu em 28 de junho de 1937 no povoado de Serodino, Província de Santa Fe, interior da Argentina. No ano de 1947 se mudou para a capital provincial e em 1962 se trasladou para a zona rural de Colastiné Norte. Em 1967 ganhou bolsa para estudar na França, local onde se estabeleceu como professor na Universidade de Rennes na Bretanha e morou como uma espécie de autoexílio até sua morte. Durante sua trajetória escreveu artigos para jornais e revistas na Argentina, no Brasil, na Espanha e na França. Considerado um dos grandes escritores argentinos do século XX, Saer foi ocupando um lugar singular na literatura argentina, a começar por seu deslocamento direto de uma região periférica para um dos centros da cultura europeia, sem passar por Buenos Aires – instância quase obrigatória para todo escritor argentino. Em 1960, ainda jovem, publica seu primeiro livro, *En La zona*, que reúne seus primeiros contos através dos quais podemos entrever o espaço ficcional delimitado e peculiar elegido pelo autor para o começo de todas as suas narrativas: uma espécie de Santa Fe literária, provinciana e cosmopolita ao mesmo tempo, na qual se desenvolvem histórias, situações e personagens com características tipicamente argentinas, como a linguagem interiorana de seus personagens, o trânsito por zonas portuárias, rios e lhanuras, os encontros que envolvem churrascos e longas conversações, entre outras. Em suma, nesta obra inaugural já está como desenhado o ambiente, o tipo de personagens e tramas que atravessam toda sua obra. No último conto desse livro, “Algo se aproxima”, os personagens discutem questões sobre cânone e anonimato, cidade e deserto, literatura e realidade. No vai e vem dos assuntos, comenta-se sobre um poeta que anseia por escrever a história de um lugar que não fosse uma cidade ou um país, mas que se tratasse de uma região ou de uma pequena província.⁵ Esta ideia evidencia o grande projeto literário que o jovem Saer irá desenvolver no decorrer de toda a sua obra: uma narrativa que combina história pessoal, tradição literária argentina e ocidental, e que estabelece um diálogo com essas tradições, questionando-as a partir de um saber provincial, que busca a todo momento dissolver, não somente a oposição entre universal e particular, mas também a de quaisquer outras antinomias. Constituída de uma prosa

⁵ SAER. *En la zona*, p. 155.

musical, densa e complexa, de jogos de perspectivas, de entrecruzamento de tempos e espaços, sua obra é uma reflexão constante sobre os limites da linguagem, sobre a dificuldade de reconhecer, apreender e narrar o real. Reflexão na qual se problematiza a fiabilidade e posta em juízo dos próprios sentidos para captar o mundo e, por consequência, uma desconfiança sobre a apreensão das lembranças e suspeita sobre a fidelidade da memória. Em 2004, começa a escrever seu grande romance, *La grande*, mas falece em meados de 2005 em Paris, antes de conseguir terminar suas páginas finais. Contudo, antes mesmo de sua morte, Saer já havia conquistado certa visibilidade entre leitores e críticos e sua obra, desde então, tem sido consideravelmente citada e estudada. Recentemente foi realizado o evento *Año Saer*,⁶ que reuniu uma série de atividades sobre o autor, distribuídas entre junho de 2016 e junho de 2017 e que acabaram se estendendo até 2018. Diante da importância e reconhecimento que o escritor santafesino vem conquistando no circuito literário, este ano, com a ajuda do governo provincial de Santa Fe, o município de Serodino adquiriu a casa onde Saer nasceu, com o intuito de convertê-la em centro cultural que será dedicado à vida e obra deste escritor.

O posicionamento de Saer a respeito da oposição entre universal e particular e da problemática dos limites da linguagem e do conhecimento podem ser percebidas a partir de seu postulado ficcional. Em seu ensaio “El concepto de ficción” (1989) o escritor defende a impossibilidade de conhecermos a realidade em sua totalidade. Para tal, toma o gênero biografia como exemplo de discursos que, embora comprometidos com uma verdade absoluta, não estão livres da contaminação de elementos subjetivos por parte daquele que escreve. Como a biografia mais objetiva de James Joyce, feita por Richard Ellmann, que, no entendimento de Saer, quando ultrapassa os acontecimentos exteriores e anedóticos e atinge o campo interpretativo, o rigor de objetividade oscila e o biógrafo se confunde com a subjetividade do biografado.⁷ Com isso, o escritor santafesino argumenta que o atributo de veracidade exigido pela biografia não passa de um pressuposto retórico, e portanto, convencional. Para ele, a exclusão dos rastros fictícios não é garantia de veracidade pois sempre haverá o obstáculo de autenticidade das fontes, dos critérios interpretativos e das turbulências de sentido próprios de todo enunciado. Saer defende que a ficção, por sua vez, não se opõe à verdade nem tem a intenção de evitá-la ou de reivindicar aquilo que é puramente falso. Para ele, os gêneros

⁶ Uma dessas atividades foi o “Coloquio Internacional Saer”, realizado em maio de 2017, onde o esboço desta proposta de literatura comparada foi apresentada.

⁷ Conforme Saer, esta impressão desagradável se transforma em um mal-estar na seção 1932-1935, na qual Ellmann abandona o rigor objetivo e mistura imprudentemente os aspectos psiquiátricos e literários que envolvem a enfermidade mental da filha de Joyce, assumindo a pretensão demencial deste de que somente ele poderia curá-la. (SAER. *El concepto de ficción*, p. 9-10).

biografia e autobiografia e tudo o que pode entrar na categoria de não-ficção, ou seja, tudo aquilo que dá as costas para a ficção, obriga seu autor a provar a eficácia de suas representações sobre uma suposta verdade objetiva e, quando abandona o plano do verificável, acaba perdendo sua credibilidade. A ficção, por outro lado,

[...] desde suas origens, soube emancipar-se dessas cadeias. Mas que ninguém se confunda: não se escreve ficções para se esquivar, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que o tratamento da “verdade” exige, mas justamente para colocar em evidência o caráter complexo da situação, caráter complexo cujo tratamento limitado ao verificável implica uma redução abusiva e um empobrecimento. Ao dar um salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade é feita. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas a busca de uma um pouco menos rudimentar.⁸

Como podemos ver, sua proposta apresenta uma linha de fuga em relação à concepção tradicional de ficção como fingimento, farsa e imaginação, conferindo-lhe um caráter mais refinado e sublime: colocá-la em posição privilegiada para criticar os modelos de conhecimento que se fundamentam na pretensão de que é possível saber toda a verdade de um objeto. Conforme Saer, quando a ficção recorre deliberadamente a fontes e atribuições falsas, misturando dados históricos com dados imaginários, ela o faz, não para confundir o leitor, mas para assinalar o aspecto duplo e inevitável da ficção: uma mistura entre o empírico e o imaginário, e que estaria presente em maior ou menor medida em todas as ficções desde Homero. Para o escritor argentino, a recorrência ao que é falso seria o paradoxo próprio da ficção pois serve para aumentar sua credibilidade.

Diferentemente de uma literatura que busca revelar uma verdade última em sua escrita ou, que, de forma oposta, busca reivindicar aquilo que é falso, Saer, seguindo o exemplo de Borges, se interessa, não pela oposição, mas pela problemática que envolve as noções de verdade e falsidade, cujas relações complexas encontram na ficção o meio mais apropriado para

⁸ “[...] desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 11, tradução nossa).

serem tratadas. Conforme o escritor santafesino, esse “entrecruzamento crítico entre verdade e falsidade”⁹ está presente em todas as grandes ficções de todas as épocas e a finalidade da ficção não seria se distribuir neste conflito mas se apropriar dele como uma matéria que deve ser moldada à maneira daquele que escreve. Para ele, a ficção, alheia tanto à afirmação quanto à negação, possui mais afinidades com o objeto narrativo do que com o discurso. Buscando fugir dos reducionismos que aproximam a ficção, em alguns casos, da pretensão de absoluto, e, em outros, do mero entretenimento ou artifício, e considerando tanto o aspecto essencial do relato fictício de colocar-se “à margem do verificável” quanto “a posição singular de seu autor entre os imperativos de um saber objetivo e as turbulências da subjetividade”, Saer define a ficção como uma “*antropologia especulativa*”.¹⁰ Podemos dizer que a ficção para este escritor, enquanto uma teoria antropológica, significa especular, investigar, observar as definições de homem e mundo e sugerir outros conceitos, outras perspectivas. O valor crítico dessa antropologia especulativa consiste em uma concepção de verdade como algo precário, inacabado, provisório, que está sempre passando por processos de demolição e de reconstrução.

Para tentarmos compreender o ceticismo de Saer sobre as possibilidades de se conhecer a realidade, bem como sua concepção de ficção enquanto entrecruzamento entre verdade e falsidade tidas como matéria a ser moldada pelo escritor, devemos considerar a mudança de foco em relação à mimese aristotélica que se opera a partir do mundo moderno. Wolfgang Iser, por exemplo, em “O jogo do texto”, afirma que nesta mudança os sistemas fechados, como o cosmos do pensamento grego ou medieval que priorizavam a representação como referência a uma “realidade” pré-estabelecida, são substituídos por sistemas abertos em que o componente mimético é declinado em favor do aspecto performativo da relação autor-texto-leitor. Com isso, não se buscaria mais ir além das aparências para captar um mundo inteligível mas sim um procedimento, um “modo de criação de mundo”.¹¹

Aproveitando o gancho, vale salientar que o conceito de ficção de Saer concebido como uma *antropologia especulativa* estabelece alguns paralelos com o trabalho sobre a *estética do efeito* e consequente *antropologia literária* de Wolfgang Iser. Por um lado, podemos incluir o gênero biografia criticado por Saer dentro de uma categoria que Iser vai chamar de “ficção explicativa”. Por outro lado, podemos identificar certa similaridade entre a ficção defendida

⁹ “entrecruzamiento crítico entre verdad y falsidad” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 15, tradução nossa).

¹⁰ “al margen de lo verificable”; “la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad”; “*antropología especulativa*” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 16, tradução nossa).

¹¹ ISER. O jogo do texto, p. 105-106.

pelo escritor santafesino e aquilo que o professor alemão vai compreender e definir como “ficção literária”. Nos dois casos há uma aproximação entre o fazer literário e o fazer antropológico. Em seu artigo “O conceito de ficção: o diálogo de Saer com Iser” Raquel Alves Mota, por exemplo, faz uma comparação entre as duas propostas.¹² Mota comenta a concepção de Iser sobre o relato antropológico enquanto uma busca de explicação teórica que se desdobra em um aspecto ficcional com fins de justificar as lacunas de um saber objetivo. Nesse sentido a Antropologia, na medida em que precisa dar conta de preencher teoricamente as lacunas que advêm da tarefa de estudar o homem e sua relação com o mundo, seria considerada uma “ficção explicativa”. A “ficção literária” se diferenciaria desse tipo explicativo porque se apresenta “como se” fosse verdade, por meio do terceiro ato de fingir, o “autodesnudamento”. Ou seja, ela não estaria dependente de uma tarefa de ficcionalizar para dar continuidade a uma realidade objetiva, como acontece na Antropologia, mas operaria uma suspensão da realidade, criando um novo espaço onde a “seleção” e a “combinação” de elementos extratextuais se dá por meio de uma forma própria, de uma liberdade, que Saer, igualmente ao professor alemão, reivindica para o escritor de literatura. Nesse movimento, contrário ao das ficções explicativas, formam-se aberturas, hiatos que, conforme Iser, possibilitam o “jogo do texto” em sua relação com o leitor. Contudo, existem algumas diferenças como a própria concretização da noção de imaginário. Conforme Raquel Mota, Iser prioriza o aspecto de *efeito* imaginário, “como produto da recepção, determinado pelos próprios elementos do texto”. Saer, diferentemente, “defende o imaginário exclusivamente como elemento constitutivo da ficção, como um dos materiais que conformam o texto ficcional”,¹³ conservando a dualidade entre o empírico e o imaginário. De qualquer forma, nas duas acepções, a ficção está ligada a uma espécie de jogo onde se produz algo novo. Se na antropologia literária de Iser a literatura funciona como um dispositivo antropológico que permite a auto-exploração do homem, ela se concretiza na interação com o leitor, no efeito estético, como salienta Mota no final de seu ensaio. Na *antropologia especulativa* de Saer essa exploração, o mundo a ser identificado, se desdobra na própria escrita narrativa e em seus personagens.

Aproveitando a observação de Raquel Mota, podemos dizer que o mundo que se apresenta no texto ficcional saeriano não designa, ou melhor, não tem pretensões de designar um mundo extratextual, ou seja, não busca reduplicar uma realidade pré-existente à escrita, como acontece em muitas produções literárias que, de certa forma, se caracterizam por

¹² Outra aproximação entre as propostas de Saer e Iser pode ser encontrada no ensaio “A ficção literária como antropologia especulativa”, de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

¹³ MOTA. O conceito de ficção: o diálogo de Saer com Iser, p. 136.

expressar ou representar personagens, lugares e fatos que fazem parte daquilo que comumente entendemos como “realidade”. Evidentemente, toda ficção é tomada *como se* fosse um mundo, como algo imaginário, especulativo, mesmo as que procuram estabelecer relações extratextuais. A diferença de perspectiva que Saer parece estar sugerindo para a ficção (pelo menos para as grandes ficções, desde Homero) é que ela deveria ser ressaltada por seu caráter especulativo e pretender ser tratada apenas como um mundo imaginado, que se quer livre das amarras com o mundo “real” (entre aspas, pois Saer compreenderá o “real” como algo que, por hora, podemos entender como um mundo reduzido, antropocêntrico, planejado, nominado e institucionalizado). Como veremos mais adiante, em *El entenido* esse mundo imaginado e sob o qual meramente se especula sem pretensões objetivas, esse mundo não pré-estabelecido nem pré-conceitualizado, esse mundo informe, ou, nas palavras de Saer, esse “magma neutro”,¹⁴ é o mundo de uma tribo e seu ritual canibal.

O conceito de ficção que Juan José Saer desenvolve em seu ensaio faz parte do livro com título homônimo, *El concepto de ficción* (1997), que reúne sua teoria da narração desenvolvida no período entre 1965 até 1996. Teoria que se desdobra e é discutida pelo autor em textos ficcionais através de seus personagens e também em seus outros livros de ensaios reunidos, *La narración-objeto* (1999) e *Trabajos* (2005). Antes destas edições, sua teoria se encontrava espalhada em seus ensaios publicados em diversos meios, bem como em suas narrativas propriamente ficcionais e, principalmente, em um livro bastante peculiar: *El río sin orillas: tratado imaginario* (1991), que é um misto de ensaio e ficção. Neste, Saer, por meio de seu narrador, problematiza os próprios limites entre ficção e realidade, operado desde as contradições elencadas no título (um rio, um curso, porém sem margens, desprovido de seus limites extremos) e no subtítulo (um tratado cuja adjetivação “imaginário” nega a objetividade desse tipo de registro textual). Esses jogos antinômicos intensificam a problemática colocada em “El concepto de ficción”. Escritos praticamente no mesmo período, estes textos funcionam como espelhamento ou suplemento um do outro. A proposta de ficção como *antropología especulativa* que aparece em seu ensaio a partir do ponto de vista da liberdade do escritor reaparece refletida em seu tratado imaginário, experimentada e problematizada a partir de uma condição editorial limitadora, externa ao escritor. Na introdução de *El río sin orillas*, o narrador-personagem Saer nos adverte quanto ao caráter híbrido de seu livro, na medida em que, conforme observado por Raquel Mota, a ausência da ficção premeditada é contraposta pelo

¹⁴ SAER. *El concepto de ficción*, p. 168.

estatuto do narrador.¹⁵ Diante da encomenda de escrever um objeto significativo sobre a região do Rio da Prata, o narrador saeriano afirma que organiza em sua escrita os resíduos (bibliográficos, orais, experiências pessoais, etc.) de acordo com uma ordem própria aos seus afetos e inclinações artísticas, que é a de um híbrido sem gênero definido. Em seguida, questiona se seu livro poderia ser uma não-ficção. Se, partindo da liberdade do artista em seu ensaio sobre ficção, Saer denuncia a inevitabilidade da presença do elemento ficcional nos gêneros que se pretendem objetivos, no tratado imaginário o escritor, por meio de seu narrador, questiona e reformula seu conceito de ficção a partir da necessidade de excluir justamente aquilo que para ele é fundamental pois preside a organização de seus textos: o elemento fictício.¹⁶ A solução de Saer, como veremos, se aproxima da proposta literária de Silviano Santiago.

Desta contraposição entre o ensaio e o tratado podemos perceber um procedimento que parece ser muito importante na compreensão do pensamento saeriano e é bastante explorado em suas narrativas: o jogo de espelhos, onde uma coisa que aparece em um extremo é refletida de forma inversa em outro extremo. Em *El río sin orillas*, é a própria água, o próprio rio, que servirá como espelhamento, tanto dos dois momentos extremos de busca de uma “origem”, ou melhor, de um “magma neutro” para começar sua narrativa encomendada, quanto dos pressupostos de seu conceito de ficção em relação ao experimento narrativo do tratado. Ainda na introdução deste livro, Saer comenta sobre as diversas pistas, dados, biografias, que seus amigos lhe forneceram considerando serem fontes indispensáveis para o seu projeto com a região rio-platense. Diante de tantos detalhes pertinentes sobre o tema, o escritor se dá conta de que, assim como acontece com todo objeto do mundo e, inclusive, com o mundo como objeto, existem tantos Rios da Prata quanto discursos sobre ele. Adequando a famosa máxima de Heráclito, Saer, diante dessa proliferação de discursos, afirma que “cada um trata de entrar, infrutuoso, como em um sonho, em seu próprio rio”.¹⁷ Saer admite que, apesar de sua desmesura geográfica, com uma profusão de ângulos e acontecimentos, o rio é mais vasto e inabordável, não do que Holanda (como lhe havia comentado um dos amigos), mas do que o universo inteiro. No dia seguinte de sua chegada a Buenos Aires, o narrador Saer se põe a buscar o material indispensável para sua tarefa, mas antes se dirige ao Aeroparque da cidade para visitar o Rio da

¹⁵ MOTA. *O conceito de ficção de Juan José Saer: a leitura do espaço ficcional a partir de La grande em diálogo com a ideia de apreensão máxima em Merleau-Ponty*, p. 27.

¹⁶ SAER. *El río sin orillas*, p. 16-18.

¹⁷ “cada uno trata de entrar, infructuoso, como en un sueño, en su propio río” (SAER. *El río sin orillas*, p. 23, tradução nossa).

Prata. O intuito dessa aproximação ao seu objeto de trabalho é buscar um *regressus ad uterum*,¹⁸ quer dizer, a imposição da necessidade de um material amorfo para começar a escrever seu tratado. Saer reflete sobre sua natureza informe, que subtrai a familiaridade formal e ideal que se tem de um rio já que, devido a sua grandeza, impede ao observador de ver sua margem oposta – visão esta que tranquilizaria e completaria a forma comum de um rio. Sem essa familiaridade, o Rio da Prata, pelo olhar de um observador próximo, é representado sem uma forma precisa, que tende a ser vagamente circular, já que seus “limites se confundem com a linha circular do horizonte”.¹⁹ Para Saer, a forma verdadeira desse rio, que pode ser vista em qualquer mapa, se assemelha muito à de um escorpião, por um lado, e à de um pênis, por outro. Entretanto, estando diante da margem desse rio, o escritor não conseguia evocar os feitos, as imagens, os lugares e pessoas, nem tão pouco o ritmo, a ordem e o sentido com o qual deveriam incorporar-se ao seu relato, tal qual ele tinha esperança de conseguir no contato direto em razão do “prestígio lendário da experiência”. Durante essa visita “a paisagem permanecia muda e fechada e refratária a toda evocação”.²⁰ Diante da ineficácia dessa experiência direta, o escritor se resigna a buscar a bibliografia indispensável sobre o rio e a região argentina, reconhecendo que as coisas que de fato nos interessam não nos são diretamente acessíveis e que recorrer ao empírico não amplia o conhecimento mas sim a ignorância. E foi justamente no dia em que iria se encontrar com o historiador José Carlos Chiaramonte no Instituto Ravignani onde receberia orientações sobre a bibliografia principal para sua pesquisa, que Saer teve uma experiência inusitada com uma tempestade repentina em uma tarde ensolarada quando estava dentro de um taxi:

De onde vinham essas antecipações sonoras da tormenta, é algo que ainda hoje me intriga, mas quando o taxi começou a rodar em direção ao centro pelas longas avenidas retilíneas, já se podia ver as primeiras nuvens, não suficientemente altas entretanto para interceptar a luz do sol [...] Pois bem: nesses vinte minutos, o dia foi se transformando de tal maneira, que quando percorríamos os quarteirões finais da avenida Belgrano, já estávamos em plena tormenta, e havia começado a cair as primeiras gotas, tão grandes que quando se chocavam contra o solo, deixavam impresso um círculo de dois ou três centímetros de diâmetro, que durava apenas

¹⁸ Saer se refere ao trabalho de Mircea Eliade. Conforme o mitólogo, o simbolismo dos rituais iniciatórios de adolescentes, desde os estágios arcaicos da cultura, implicam um *regressus ad uterum*, a transformação do “noviço em embrião, a fim de fazê-lo renascer depois” (ELIADE. *Mito e realidade*, p. 59). Para Premat, existe em Saer uma forte nostalgia pelas origens que explica e justifica os frequentes regressos em sua obra, sendo que *El entenado*, seria a forma de *regressus ad uterum* mais espetacular. (PREMAT. *La dicha de Saturno*, p. 120).

¹⁹ “límites se confunden con la línea circular del horizonte” (SAER. *El río sin orillas*, p. 29, tradução nossa).

²⁰ “prestígio legendario de la experiencia”; “el paisaje seguía mudo y cerrado e refractario a toda evocación” (SAER. *El río sin orillas*, p. 31, tradução nossa).

frações de segundo [...] Ao mesmo tempo, as nuvens, cada vez mais negras e espessas, mais carregadas de eletricidade e mais baixas, e, paradoxalmente, mais numerosas a medida que a chuva ia se tornando mais densa, continuavam se acumulando. [...] Dos cinco elementos principais que compõem uma tormenta, eletricidade, estrondo, vento, chuva e escuridão, já nos vinham outorgando até a saturação os quatro primeiros, sem que suspeitássemos que do último se avizinhava o momento em que deveríamos beber o copo até a última gota. Porque depois de começar a rodar trabalhosamente pela avenida, sem muito progresso para dizer a verdade, caíram sobre nós as trevas e em alguns poucos segundos passamos do pleno dia ao coração da noite. Nem exagero nem, por deformação profissional, me valho de metáforas (fatalidade a que está sujeito, para dizer a verdade, qualquer um que se valha da linguagem): ao nosso redor tudo havia desaparecido e não restavam mais que o vento, a água e a noite.²¹

Essa experiência com a instabilidade sazonal da tormenta de Santa Rosa aparecerá anos mais tarde no romance *Las nubes* (1997) através de seu protagonista e narrador, o doutor Real, que, enfrentando essa situação adversa em sua travessia com um comboio de loucos no deserto argentino, foi obrigado a repensar seus conceitos psiquiátricos para tentar compreender e distinguir comportamentos razoáveis de delírios subjetivos. Em *El río sin orillas*, de forma similar, o fato de ter passado por uma situação adversa parece ter motivado o escritor a sair do marasmo de tranquilidade e imobilidade pelo qual ele passava.

Já em Santa Fe, após ler a bibliografia coletada, o narrador Saer consegue convocar as primeiras conexões que haviam resistido aos seus chamados de experiência direta. Ele reconhece que os imaginários sobre o Rio da Prata que provêm de diversas regiões da Argentina se entrecruzam e modificam-se mutuamente, formando o essencial de seu país. Saer retorna a Buenos Aires e decide ir novamente à beira do rio. Desta vez sua percepção é transformada – provavelmente pela experiência com a tormenta que ele tinha presenciado pela primeira vez em

²¹ “De dónde llegaban esos anticipos sonoros de la tormenta, es algo que todavía hoy me intriga, pero cuando el taxi empezó a rodar hacia el centro por las largas avenidas rectilíneas, ya podían verse las primeras nubes, no lo bastante altas todavía como para interceptar la luz del sol [...] Pues bien: en esos veinte minutos, el día fue transformándose de tal manera, que cuando recorríamos las cuadras finales de la avenida Belgrano, ya estábamos en plena tormenta, y habían empezado a caer las primeras gotas, tan grandes que cuando se estrellaban contra el suelo, dejaban impreso un redondel de dos o tres centímetros de diámetro, que duraba apenas fracciones de segundo [...] Al mismo tiempo, las nubes, cada vez más negras y espesas, más cargadas de electricidad y más bajas, y, paradójicamente, más numerosas a medida que la lluvia iba haciéndose más densa, se seguían acumulando. [...] De los cinco elementos principales que componen una tormenta, electricidad, estruendo, viento, lluvia y oscuridad, ya se nos venían otorgando hasta el hartazgo los cuatro primeros, sin que sospecháramos que del último se avecinaba el momento en que deberíamos beber la copa hasta la hez. Porque después de empezar a rodar trabajosamente por la avenida, sin progresar mucho a decir verdad, cayeron sobre nosotros las tinieblas y en unos pocos segundos pasamos del pleno día al corazón de la noche. Ni exagero ni, por deformación profesional, me valgo de metáforas (fatalidad a la que está sometido, a decir verdad, quienquiera que se valga del lenguaje): a nuestro alrededor todo había desaparecido y no quedaban más que el viento, el agua y la noche.” (SAER. *El río sin orillas*, p. 36-37, tradução nossa).

sua vida – e o escritor não se imaginou mais no centro de águas tranquilas, imóveis e incolores mas sim turbulentas e de cores instáveis:

Ao contrário da primeira vez, me aproximei ao rio no entardecer, e de novo tive a sensação de estar, não na margem, mas no interior de um imenso círculo de água. A superfície incolor da primeira vez havia se transformado em uma substância pesada e cheia de acidentes, na qual a tonalidade bege amarelada, quase dourada, combinando-se com o reflexo entre rosa e violeta do céu, dava à enorme massa líquida uma aparência iridescente, instável, onde nenhum matiz predominava muito tempo. E como, também ao contrário da primeira vez, soprava uma brisa fresca bastante intensa, o espelho imóvel de dois meses antes era agora ao meu redor um abismo turbulento.²²

Antes disso, logo no começo de *El río sin orillas*, o narrador saeriano havia afirmado que o “mito de reencontrar os afetos e os lugares” de sua infância e juventude o estimulava a ter o ritual de viajar de avião da Europa para o Rio da Prata uma ou duas vezes por ano desde 1982. Este ritual, que o escritor afirma ter se transformado com o decorrer dos anos em um costume demasiado monótono para gerar, a partir de uma perspectiva do prazer, uma “ambivalência notória”,²³ parece ter recuperado o mito nessa segunda investida. Se levamos esta afirmação em conta, o espelho imóvel que se refere às percepções da aproximação anterior pode ser compreendido como o reflexo de um olhar já acostumado com o objeto observado. Uma falsa tranquilidade em relação à apreensão de uma realidade através da experiência, de se tê-la como objetiva e total sobre o objeto, como se esse objeto significasse apenas aquilo que o observador enxerga no momento em que interage com ele. Após presenciar a tormenta, contudo, essa visão se transforma em algo assombroso, abismal e incomensurável.

A aparência instável da água (que reflete as cores do arco-íris em alternância fugaz de matizes) pode ser espelhada no fenômeno da tormenta que ocasiona uma alternância indiscriminada das estações do ano em um curto período de tempo. Somente depois da experiência traumática que o aproximou da morte é que Saer pode perceber que toda a gama de conhecimento sobre o rio, ainda que formem o essencial da região, é insuficiente para dar conta de sua desmesura geográfica, de sua mutabilidade. Podemos pensar essa incomensurabilidade

²² “A diferencia de la primera vez, me acerqué al río en el atardecer, y de nuevo tuve la sensación de estar, no en la orilla, sino en el interior de un inmenso círculo de agua. La superficie incolora de la primera vez se había transformado en una sustancia pesada y llena de accidentes, en la que la tonalidad beige amarillenta, casi dorada, combinándose con el reflejo entre rosa y violeta del cielo, le daba a la enorme masa líquida una apariencia tornasolada, inestable, donde ningún matiz predominaba mucho tiempo. Y como, también a diferencia de la primera vez, soplabla una brisa fresca bastante intensa, el espejo inmóvil de dos meses antes era ahora a mi alrededor un abismo turbulento.” (SAER. *El río sin orillas*, p. 39-40, tradução nossa).

²³ “mito de reencontrar los afectos y los lugares”; “ambivalencia notoria” (SAER. *El río sin orillas*, p. 12, tradução nossa).

do rio como um abismo que aponta a insuficiência tanto da experiência direta com o objeto quanto dos estudos bibliográficos objetivos que tentam apreendê-lo. Daí se pode compreender melhor a sugestão de Saer em seu ensaio sobre ficção: especular o homem a partir de uma posição singular, na qual o escritor transita entre os imperativos de um saber absoluto e as turbulências da subjetividade que, em seu conjunto, no caso de *El río sin orillas*, conformam bibliografias, relatos, comentários e mitos sobre a região.

Aceitando-se essa leitura interpretativa, a imagem de Saer diante da tormenta espelha-se como metáfora para o escritor de ficção proposto por ele em seu ensaio. Se pensarmos as margens do rio como se fossem as tentativas de se acercar à realidade desse rio, o estar-no-meio-do-rio-de-cores-mutáveis, no qual a sua grandeza afasta e impede que se vejam suas margens, reflete o posicionamento de Saer em relação à possibilidade de conhecer e de relatar o real. As cores que se apresentam instáveis, em transformação, podem ser compreendidas como os reflexos das diversas percepções sobre o Rio da Prata, de seus diversos mundos possíveis. Enquanto tentativas de abarcar o objeto, elas mostram somente uma parte vislumbrada desse rio, um de seus matizes possíveis, deixando sempre uma outra parte na sombra, na escuridão – escuridão esta que surge ante os olhos do escritor e lhe retorna a origem desmesurada e informe desse rio, e o coloca na condição de um embrião diante do mundo. Enquanto representações, elas não dão conta de compreendê-lo em sua totalidade e assim ficam à margem de sua potencialidade, assim como as margens terrestres que tentam conter o rio, mas que, diante de uma tormenta, por exemplo, têm sua superfície invadida pelas águas que extrapolam as próprias fronteiras impostas ao rio, mostrando sua força e vigor desmedido que borra, inclusive, os limites e paisagens urbanos da cidade – como experimenta Saer dentro do taxi.

Considerando a ideia de jogo de espelhos, é possível então estabelecer uma relação entre a experiência narrada no tratado imaginário e o conceito de ficção saeriano. O rio sem margens pode ser compreendido como a própria ficção, que, não limitada ao verificável, tem a liberdade de manter-se movediça para tocar e até mesmo extrapolar, através do próprio movimento da escrita, as margens epistemológicas e empíricas que tentam contornar os objetos.

A ficção em Saer, como veremos a partir de *El entenado*, se movimenta pelos limites da linguagem, do pensamento, da percepção e da memória, tanto do *eu* quanto do *outro*, e aponta para a constituição de saberes a partir de um retorno a um vazio semântico. Cristine Checchia, por exemplo, afirma que em *El río sin orillas* a perspectiva da relação mesmo/outro aparece na narrativa do relato por meio de um cruzamento indissociável “entre a perspectiva subjetiva do

ensaísta (lembranças, percepção, afetos) e a busca de um olhar pela perspectiva do outro (os múltiplos relatos que o antecederam)”.²⁴

A experiência de Saer com a tormenta de Santa Rosa, seguida de leitura bibliográfica e de sua projeção no meio de um rio turbulento, espelha a sua proposta de *antropologia especulativa*: um entrecruzamento turbulento entre subjetividade e objetividade, quer dizer, entre a perspectiva da experiência pessoal desse escritor com o mundo em contraste com outras diversas e possíveis percepções. Nesse sentido, o seu conceito de ficção se articula a partir de uma relação fenomenológica de apreensão do objeto.²⁵

Podemos relacionar essa imagem de Saer se projetando em meio a um círculo de água no rio, distante de suas margens, funcionando como um espelhamento não somente do caráter de gênero híbrido, movediço de *El río sin orillas* e de toda a obra ficcional do argentino, mas também como reflexo do próprio posicionamento enunciativo do escritor latino-americano proposto por Silviano Santiago: a de um navegante à deriva em um espaço movediço, deslizante, indefinido, lacunar, inacabado e aberto a experimentações, problematizações, transformações.

1.2 Santiago e o *entre-lugar* do discurso latino-americano

Silviano Santiago nasceu em 29 de setembro de 1936, em Formiga, Minas Gerais. Já aos dez anos se mudou para Belo Horizonte, local onde contribuiu na idealização e publicação da revista *Complemento* em 1955. Se especializou em literatura francesa no Rio de Janeiro e se doutorou na Universidade da França Sorbonne, com tese sobre o manuscrito *Moedeiros falsos* de André Gide. É o responsável pela introdução no Brasil dos estudos comparatistas e culturalistas, bem como do pensamento do filósofo francês Jacques Derrida. Foi professor nos Estados Unidos, no Canadá e no Brasil, onde se tornou catedrático na PUC-Rio e professor emérito da Universidade Federal Fluminense. De seu primeiro conto, “Os velhos” (1955), até *Genealogia da Ferocidade* (2017), o escritor formiguense apresenta uma extensa obra que varia entre contos, poemas, romances e ensaios críticos, sempre em constante transformação e mescla de gêneros textuais, procurando reinventar sua escrita e seu pensamento crítico e, com isso,

²⁴ CHECCHIA, *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, p. 98.

²⁵ Em sua tese Raquel Mota analisa a obra de Saer em relação com a fenomenologia de Merleau-Ponty. Para Graciela Ravetti, o conceito de ficção de Saer está fortemente ligado ao pensamento de Merleau-Ponty. (RAVETTI. *Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados*, p. 26).

apresentar em cada trabalho um suplemento, uma diferença. Sua obra tem lhe rendido por parte da crítica especializada diversos prêmios e homenagens sob forma de livros, palestras, edições especiais de revistas e jornais, etc. Atualmente, Silviano Santiago está escrevendo seu novo projeto literário titulado *O menino sem passado*,²⁶ que consiste em quatro volumes nos quais o escritor se debruça sobre o seu próprio passado, sendo cada um deles relativo a uma das cidades onde viveu: Formiga, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Paris. Em comemoração aos 40 anos de publicação do livro *Uma literatura nos trópicos* (1978) a revista *Aletria*²⁷ lançada este ano apresenta um dossiê que busca chamar a atenção para a atualidade e a intertextualidade da obra crítica de Silviano Santiago e estimular a revisão crítica de seus conceitos, como os de “entre-lugar”, “cosmopolitismo” e “inserção”.

Em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978),²⁸ ensaio cosmopolita e irradiador de sua teoria narrativa, Santiago nos apresenta reflexões que têm como objetivo combater sistematicamente as noções tradicionais de *origem* e *cópia*, que são fundamentadas na crença de uma suposta *unidade* e *pureza*, e são frequentemente utilizadas para o estudo literário das relaciones entre as *fontes* e as *influências*. O escritor mineiro reconhece que tais noções são responsáveis por apagar definitivamente as origens verdadeiras da América Latina, e acredita que o engendramento do mestiço (um complexo híbrido entre o elemento europeu e o autóctone) é o único caminho que pode nos levar à descolonização.²⁹ Aceitando a inevitabilidade da cópia, Santiago estabelece como único valor crítico a *diferença* que se produz a partir disso, e que é efetuada pela prática da escritura. Prática esta que desloca o escritor da posição subalterna e passiva de mero reproduzidor de discursos e o faz embarcar em uma aventura que é a de um leitor ativo,³⁰ que respeita a tradição, ao mesmo tempo em que a subverte,

²⁶ O título foi tomado de empréstimo do poema de Murilo Mendes. O fragmento inicial desse projeto memorialístico foi publicado “em primeira mão” no primeiro número da revista independente *Olympio* de maio de 2018.

²⁷ *Revista Aletria*, v. 30, n. 1, 2020, que foi organizada pelos professores Eneida Maria de Souza, André Botelho e Rafael Lovisi Prado sob o título “40 Anos de Uma Literatura nos Trópicos: ‘entre-Lugar’, ‘cosmopolitismo’, ‘Inserção’”.

²⁸ Conforme primeira nota nas referências finais de *Uma literatura nos trópicos*, o ensaio foi escrito originalmente em francês e lido em palestra em 1971. Eugenio Donato, que convidara Santiago para palestra na Université de Montréal, achou o título enigmático, e sugeriu trocar por “Naissance du sauvage, Anthropophagie Culturelle et la Littérature du Nouveau Monde”. Em 1973, foi republicada em inglês, com o título original “The Latin-American Literature: the Space in-between”. A versão em português data da publicação do livro. (SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 218). Este ensaio foi republicado em 2019 em uma coletânea sob o título de *35 ensaios de Silviano Santiago* juntamente com outros textos teóricos do escritor, selecionados e divididos em categorias e temas e com introdução de Ítalo Moriconi.

²⁹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 14-17.

³⁰ Santiago utiliza da divisão que faz Barthes entre textos legíveis e textos escrevíveis, onde a avaliação de um texto está relacionada a uma “prática da escritura”. SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 19-20. O texto legível seria o texto dito clássico, fechado em si e de caráter representacional. Já o texto escrevível seria o texto

interpretando-a e reescrevendo-a à sua maneira. Com isso, Santiago descreve o *entre-lugar do discurso latino-americano* como um espaço movediço, deslizante:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana.³¹

O conceito de Santiago é, como o de Saer, um conceito lacunar, inacabado e aberto. Se no ensaio do escritor santafesino o termo “antropologia especulativa” só aparece uma única vez ao final do ensaio, no caso do escritor formiguense, a palavra “entre-lugar” que só aparece no título, mantém um enigma sobre seu significado no corpo do texto, que somente no final é sugerido como um *locus* de enunciação “aparentemente vazio”. Cada narrativa desses dois escritores segue um procedimento próprio, tem sua própria ordem, forma e maneira. Em cada texto, os seus pressupostos literários se desdobram em experimentações, problematizações e transformações. Santiago, por exemplo, em vários outros momentos ensaísticos e ficcionais retoma e atualiza o seu conceito.

Um dos argumentos principais de Santiago que sustentam sua noção de *entre-lugar* é “Pierre Menard, autor de Quijote” de Borges. Em seu ensaio seminal, Santiago efetua uma leitura desse conto compreendendo o seu protagonista como metáfora para o papel do escritor latino-americano: entre a assimilação, amor e respeito pelo modelo original, o “já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.³² Conforme leitura do escritor mineiro, o projeto de Menard é uma recusa da liberdade total na criação artística, um reconhecimento de que essa liberdade é controlada pelo modelo original, da mesma forma que a liberdade dos colonizados é vigiada pela metrópole. Nesse sentido, a originalidade do projeto seria a recusa em aceitar a concepção tradicional da invenção artística. Esse argumento é desenvolvido no ensaio “Eça, autor de *Madame Bovary*”, onde Santiago remete à imagem das moscas para mostrar como um romance absorve o outro: as moscas seduzidas pelo açúcar de *O primo Basílio* que reiteram o espaço normando aberto pelo romance de Flaubert, ou que invadem o romance *La Jalousie*, de Alain Robbe-Grillet, desta vez atraídos pela lâmpada de querosene – imagem esta que vai ser recorrente em algumas narrativas de Saer.

aberto para a produção de diálogos, um convite à escrita. Na busca de um texto escrevível o autor criaria seus precursores, seus modelos, sua tradição literária.

³¹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 26.

³² SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 23.

Neste ensaio Santiago recorre ao processo narrativo típico do *nouveau roman* para defender seu pressuposto de copiar modelos transgredindo-os e produzindo uma diferença textual:

Esse processo narrativo que vimos analisando – a presença no interior do romance de uma outra obra de ficção que reproduz o romance, ou ainda o fato de que o romancista dramatiza dentro do romance, isto é, ao nível dos personagens, o seu ideal – coloca de imediato Eça de Queirós e *O primo Basílio* ao lado de uma série de outras obras. [...] Este talvez seja o fado e a originalidade das melhores obras escritas nas culturas dependentes de outra cultura: a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo.³³

Em “Apesar de dependente, universal” Santiago esclarece mais essa questão da originalidade operada a partir da cópia.³⁴ Conforme o escritor, o período do Renascimento é bastante rico para o estudo de literatura comparada, pois é onde as nações europeias se constituem culturalmente, através de um solo comum judaico-greco-romano para o estabelecimento de suas diferenças regionais. O que Santiago salienta aqui é que os diferentes povos europeus que descobriram e colonizaram a América, e impuseram sua cultura, tiveram um passado de formação nacional que se deu por absorção de uma cultura alheia à da sua própria região. Pensando assim, o procedimento de copiar em diferença os clássicos não seria uma novidade da América Latina, nem mesmo da noção de *entre-lugar*. Neste ensaio Santiago está pensando seu pressuposto em relação com um movimento similar de constituição dos estados nacionais europeus. Sendo assim, a condição de ser universal apesar da dependência serviria, não somente para compreender a cultura da América Latina, mas também para compreender a formação da cultura europeia renascentista – e talvez a de todas as nações que se constituíram ao longo da história.

Em, “Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira”, Santiago analisa o romance fundacional de José de Alencar e compreende o escritor romântico como um espectador doméstico em relação à Joaquim Nabuco, que seria antes espectador do século que do país. Santiago aproxima a atitude geral de Nabuco como reafirmação daquilo que o jovem Machado de Assis defendera em “Instinto de nacionalidade”. Machado distingue a independência política da literária, que, não se fará em um dia, mas pausadamente, envolvendo muitas gerações até perfazê-la de todo.

³³ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 62-63.

³⁴ Este ensaio, conforme observa Angela Santos, “reafirma a inevitabilidade da dependência cultural e busca a inserção diferencial na totalização universal”. (SANTOS. A “diferença” na reescrita da violência colonial, p. 77).

Para essa tarefa gigantesca e fora dos padrões tímidos da jovem nação, Machado traça um itinerário extremamente rigoroso e original que começa pela redefinição do escritor brasileiro: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo que o torna homem do seu tempo e do seu país”.³⁵

Ao comentar sobre a posição de Machado de Assis de rejeitar a ideia de cultura brasileira como exteriorização dos valores políticos da nossa nacionalidade e de defender que para o Brasil poder se exteriorizar artisticamente deve primeiro acatar o que lhe é *exterior*, Santiago ressalta:

A consciência de nacionalidade estará menos no conhecimento do seu *interior*, estará mais no complexo processo de interiorização do que lhe é exterior, isto é, do que lhe é estrangeiro mas que não lhe é estranho pelo efeito de colonização européia.³⁶

Vemos que a noção de *entre-lugar* aqui se insere a partir da tradição machadiana na qual Nabuco se integra: uma perspectiva que reconhece a insuficiência da cor local (vocabulário típico do país, assunto local e influxo indígena) como composição de uma identidade artística e que percorre o caminho da cultura europeia como passagem, como meio para exteriorizar o nosso interior. Perspectiva esta que aparecerá mais ou menos nos mesmos termos em Jorge Luis Borges (“El escritor argentino y la tradición”) e sua crítica à literatura produzida na Argentina: um argumento anti-nacionalista e anti-regionalista, que postula a mistura da cultura *criolla* com a periferia bonaerense e o cânone ocidental, implicando em um arranjo singular, inusitado, que funcionaria como filtro da cultura universal. Postura esta que Saer também assumirá em sua obra apesar de, ironicamente, escrever exclusivamente sobre uma determinada zona ficcional que estabelece verossimilhanças com a região interiorana argentina de Santa Fe.

Em 2014, entrevistado pelo escritor Eduardo Sterzi, Silviano Santiago explica sua noção de *entre-lugar* a partir de uma perspectiva pessoal, privada. Ao comentar sobre suas diversas profissões (professor, crítico, escritor, etc.) como fator de formação de sua identidade criativa, inventiva, portanto complexa, urdida em tramas e constituída a partir de uma diferença, o escritor mineiro relaciona essa identidade a lembranças de sua infância na cidade de Formiga, tendo, de um lado, um excesso de irmãos e, de outro, a ausência materna. Entre o excesso e a perda, ele afirma que teve que constituir pra si uma espécie de lugar entre. Lugar este que aponta tanto para o seu discurso latino-americano quanto para suas ficções. Santiago utiliza como exemplo o seu romance *Stella Manhattan*, em que os personagens são constituídos sobre a forma de dobradiça, se expressando e se experimentando a partir do feminino e do masculino.

³⁵ SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 16-17.

³⁶ SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 17.

Para Santiago, esse jogo, esse lugar entre, como uma espécie de oco, de vazio, de distância da família, de solidão diante da descrença de que se podia haver socialização entre onze irmãos, constitui a formação de sua identidade. O escritor comenta sobre como inventava constantemente a si mesmo, por exemplo, quando era obrigado pela família a fazer confissões na igreja. Ao inventar suas confissões, criando personagens para si, Santiago se coloca como fazedor de literatura ainda criança, em um lugar entre, que é ao mesmo tempo província e ao mesmo tempo cosmopolita, visto a experiência em época de guerra e o seu imaginário influenciado por revistas em quadrinhos e cinema, que, para ele, eram estímulos imaginativos e não utilitários para preencher o oco vazio de sua identidade. Santiago aproxima o espaço de individualidade de sua infância ao espaço da infância de Carlos Drummond de Andrade: o estar-sozinho-lendo-entre-mangueiras como o estar-em-uma-ilha, como um espaço de sobrevivência entre o excesso e a perda, operado através da vivência enquanto experiência da leitura, que o permite se tornar, por um lado, criador de ficções e, por outro, crítico. Santiago afirma que a perda é o que o faz ser autobiográfico (inventar personagens) pois se fosse profissional teria que falar sobre esse oco do qual ele não consegue falar. Nesse jogo autobiográfico de não ser nem uma coisa nem outra, mas ser as duas coisas, estaria o *entre-lugar*. Santiago afirma que todo o seu pensamento se fundamenta na diferença e que sua identidade não seria nem a do “narrador-lavrador” nem a do “narrador-marinheiro” benjaminianos, mas sim a dos dois ao mesmo tempo. Afirma ainda que em suas ficções o espaço provinciano e o espaço cosmopolita coexistem em um *entre-lugar*.³⁷

Com esta entrevista podemos compreender o *entre-lugar* se constituindo a partir das lembranças da experiência familiar e provinciana de sua infância, ou, dito de outra forma, se constituindo a partir da perspectiva de seu corpo e de seu olhar em relação com o mundo, de sua vida privada, assim como sugerimos para a constituição do conceito de Saer.

Durante o seu trabalho ficcional e crítico, Santiago desenvolveu várias facetas para o seu conceito: entre trópicos; entre passado e presente; entre cultura indígena e tradição ocidental; entre perda precoce da mãe e excesso de irmãos; entre vida cotidiana e vida livresca; como marinheiro entre rios de cursos e cheias variáveis (ancestralidade mesopotâmica), como personagens que se constituem em relação de diferença com a tradicional família mineira e se posicionam criticamente em relação ao pensamento cosmopolita, etc. Conforme Renato Cordeiro Gomes, é um conceito que desde seu surgimento “se repete em diferença”.³⁸ Para Raúl

³⁷ SANTIAGO. Crítico e escritor: quais as interrogações de Silviano Santiago?

³⁸ GOMES. O cosmopolitismo como desafio, p. 8.

Antelo, trata-se de um “conceito-polvo: para além do próprio corpo, ele afunda seus tentáculos”.³⁹

Nessas quase cinco décadas de produção teórica, crítica e ficcional, e repetindo em diferença a noção de *entre-lugar*, Silviano Santiago operou um movimento de deslocamento que vai desde um período de formação conceitual e literária, passando pelo enfrentamento da dependência cultural, até a ideia de inserção da literatura brasileira no mundo. Conforme Florencia Garramuño, desde o “entre-lugar”, passando pelo “cosmopolitismo do pobre” até o “sentimento do mundo”, o escritor mineiro “foi antecipando muitas das demandas de uma nova literatura comparada que, desterritorializando as literaturas nacionais, fosse capaz de atravessar as fronteiras em busca de uma solidariedade transnacional”.⁴⁰

Em sua tese, Cristiane Checchia aproxima os pensamentos de Juan José Saer e de Silviano Santiago, reconhecendo-os em uma mesma tradição do ensaísmo hispano-americano que valoriza os textos em seu caráter de obras inclassificáveis. O *entre-lugar* santiaguiano enquanto espaço intermediário a partir do qual o escritor latino-americano examina o seu próprio lugar encontra equivalência exemplar no espaço em trânsito, ambivalente entre um “olhar de dentro” e um “olhar de fora” que o santafesino sugere em *El río sin orillas*, como em uma passagem na qual o argentino, envolvido em suas lembranças de infância em um instante de sonolência durante o voo de avião, é despertado pela voz do piloto que, ao sobrevoar a região do Rio da Prata, chama a atenção dos passageiros para olharem pela janela, momento no qual o autor, alternando entre o “olhar para si” e o “olhar para o mundo”, transita entre a afirmação de seu distanciamento crítico (reserva crítica) e a de sua aproximação afetiva em relação à sua terra natal. E também no conto “En Línea”, que, conforme Checchia, instala um lugar impreciso de encontro que sublinha e apaga a distância entre Santa Fe e Paris, proporcionado por meio de uma conversa telefônica entre dois amigos. Para Checchia, um dos núcleos importantes da poética de Saer é “a ambigüidade com que ele transita entre o sentimento de pertencimento e a fidelidade a um *lugar* e, ao mesmo tempo, a experiência do expatriamento”.⁴¹

É justamente esse lugar híbrido, movente, de trânsito entre uma perspectiva de dentro e outra de fora, que Saer procura ocupar na escrita de seu tratado imaginário. Quando o escritor santafesino reformula seu procedimento ficcional por causa das limitações impostas pela editora, ele se encontra em uma encruzilhada:

³⁹ ANTELO. O entre-lugar, a promessa: a magnanimidade da modéstia, p. 26.

⁴⁰ GARRAMUÑO. O sentimento do mundo de Silviano Santiago, p. 30.

⁴¹ CHECCHIA. *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, p. 79.

Vinha dizendo que este livro é fruto de um encargo: mesmo que não me tenham encomendado escrever sobre o Tibre, o Volga ou o Zambeze, limitando minha possível legitimidade ao Rio da Prata, mais de um leitor rigoroso franzirá o cenho com o fim de denotar, com classicismo gestual, um ceticismo razoável. Eu mesmo compartilhei esse ceticismo nas primeiras etapas deste trabalho por causa, me parece, de duas razões principais: a primeira, ditada superficialmente por minha modéstia, que me fazia sentir incapaz de abordar um gênero novo, cujas leis me eram impostas do exterior; a segunda, por minha soberbia, já que, concebendo-me por conta própria como artista livre, me podia parecer insultante ter que me curvar aos desígnios de um editor.⁴²

Desta encruzilhada, Saer perde a ilusão sobre o caráter absoluto de sua independência artística e chega à conclusão que a encomenda lhe havia destituído de suas “infinitas visões e possibilidades” fazendo coincidir liberdade e necessidade. Reconhecendo-se enquanto um escritor argentino, ao qual não lhe foi outorgada a posição de um artista livre europeu, como Godard, que pode desviar um filme encomendado de seus fins, a solução que Saer encontra, sem ter que abrir mão da irredutibilidade do literário que ele defende em seu tratado e reitera em vários outros textos, é optar pelo jogo antinômico entre objetividade e subjetividade, entre as limitações que a encomenda impõe e o seu desejo, sua pulsão de liberdade transgressora:

[...] além de prescindir de todo elemento de ficção voluntária, eu gostaria que este livro não se distinguisse em nada dos que já escrevi, de narrativa ou poesia, sobre tudo porque, igualmente a eles, não se dirige a nenhum leitor em particular, nem especialista nem leigo, nem argentino nem europeu.⁴³

Ou seja, apesar dos desígnios editoriais e da ausência de elementos ficcionais voluntários, seu livro, diferentemente do que acontece com os gêneros ditos não-ficcionais, não se apresenta como tendo um objetivo a ser alcançado, não tem essa pretensão. Saer está defendendo a ideia de que não é possível escrever sem que a escrita esteja contaminada pelo elemento ficcional – pelo menos a sua escrita. Seu tratado permanece em um limbo indefinido,

⁴² “Venía diciendo que este libro es fruto de un encargo: aunque no me hayan encomendado escribir sobre el Tíber, el Volga o el Zambeze, limitando mi posible legitimidad al Río de la Plata, más de un lector riguroso fruncirá el entrecejo con el fin de denotar, con clasicismo gestual, un escepticismo razonable. Yo mismo he compartido ese escepticismo en las primeras etapas de este trabajo a causa, me parece, de dos razones principales: la primera, dictada superficialmente por mi modestia, que me hacía sentir incapaz de abordar un género nuevo, algunas de cuyas leyes me eran impuestas del exterior; la segunda, por mi soberbia, ya que, concibiéndome a mí mismo como artista libre, podía parecerme insultante tener que plegarse a los designios de un editor.” (SAER. *El río sin orillas*, p. 18, tradução nossa).

⁴³ “[...] aparte de su prescindencia de todo elemento de ficción voluntaria, me gustaría que este libro no se distinga en nada de los que ya he escrito, de narrativa o de poesía, sobre todo porque, al igual que ellos, no se dirige a ningún lector en particular, ni especialista ni leigo, ni argentino ni europeo.” (SAER. *El río sin orillas*, p. 20, tradução nossa).

em um lugar aparentemente vazio, deslizando entre elementos ficcionais involuntários e informações precisas e contundentes sobre a região do Rio da Prata. Essa explicação sobre o híbrido de seu tratado serve como exemplo do posicionamento do escritor latino-americano de Santiago, que, em um duplo movimento, ao mesmo tempo em que se submete ao código, o agride, se rebela contra ele. Podemos ver que Saer e Santiago reconhecem a tensão entre a prisão imposta pelo exterior e o desejo interior de liberdade. Em *El río sin orillas* Saer reitera sua posição a respeito da ficção, partindo desta vez, não de uma posição de liberdade e ataque aos discursos ou gêneros que pretendem ser representações de uma realidade objetiva, mas a partir de uma posição defensiva que, não somente acredita ser impossível que uma enunciação seja isenta do elemento ficcional, mas que reivindica a presença (contaminação) da ficção em todos os seus textos.

Antes de darmos sequência à nossa análise, vale ressaltar alguns textos que fizeram aproximações entre os pensamentos de Saer e de Santiago. Assim como Cristiane Checchia, Raquel Mota também reconhece a noção de Santiago como um “conceito chave para o pensamento de fronteira”.⁴⁴ A partir dessa tradição de pensamento, Mota interpreta o conto “Traoré” como uma narrativa de desestruturação dos limites entre o real e o ficcional, operada pela performance narrativa de um personagem marginalizado que limpa as ruas do centro financeiro parisiense. Seguindo a tarefa de seus antepassados (os *griots*) de traduzir os acontecimentos no sentido de suplementar o real, o varredor relata para seu companheiro muçulmano uma narrativa que falseia o discurso jornalístico, adornando-o com detalhes não explorados por esses tipos de relatos. Conforme Raquel Mota, por meio dessa suplementação do real se configura “uma atitude que privilegia o deslocamento, o movimento sempre em direção às margens”⁴⁵ dos discursos instituídos.

Existem também aproximações entre Saer e Santiago em torno da relação de suas narrativas com o passado e com a questão dos mecanismos e interesses envolvidos na formação de identidades culturais. Florencia Garramuño, por exemplo, faz uma análise de alguns

⁴⁴ MOTA. A teoria da fronteira: reverberações e movimentos, p. 4.

⁴⁵ MOTA. A teoria da fronteira: reverberações e movimentos, p. 9. Ainda dentro dessa característica de espaço discursivo fronteiriço, Oscar Brando compreende a imagem da obra de Saer enquanto uma terceira margem entre distintas ribeiras, que abre caminhos por espaços estéticos. Brando aproxima esta imagem a um correlato teórico que iria do ensaio “El escritor argentino y la tradición” de Borges, passando por Beatriz Sarlo (principalmente em *Borges, um escritor em las orillas*) e Ricardo Piglia (*Crítica y ficción* e *Respiración artificial*) entre outros, até as teorias de Bhabha (*O local da cultura*). Dentro desse espectro de leitura Oscar condensa a noção de *entre-lugar* em torno do que podemos compreender como a problemática santiaguiana da originalidade e da tradução enquanto uma dobra, por um lado, de permanência e, por outro, de ruptura com modelos textuais, realizado pelo “ritual antropofágico da literatura latino-americana”. (BRANDO. *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, p. 9-13).

romances latino-americanos, incluindo *El entenado* e *Em liberdade*, que, conforme a ensaísta, se centram no comprometimento de “uma reescritura do passado muito peculiar”⁴⁶ Para Garramuño, estes romances apesar de serem referenciais e não meramente ficcionais ou “literários”, são reescritas que vão além de alegorias, metáforas, histórias alternativas, ou denúncia do caráter ficcional da história. Nelas os discursos do passado são usados, não para contestá-los ou substituí-los, mas para evidenciar os mecanismos e interesses que colocaram em funcionamento os diferentes mitos de origem – procedimento que aproxima esses romances à genealogia nietzschiana e foucaultiana. Nesses romances o deslocamento da história para a ficção, que também é um deslocamento do discurso nacional, fundacional, é caracterizado pela substituição da representação de um grupo pela articulação de diferenças culturais. Conforme Florencia Garramuño, essas reescrituras da cultura nacional são genealogias culturais que, ao deslocar mecanismos e concepções da representação, definem uma nova teoria da representação. Para ela, nisso consiste o “retorno ao realismo” desses romances latino-americanos de fim de século. “Em seu retorno ao passado, não criticam sua ‘verdade’ mas a construção de uma cultura que agora se quer ver reformulada”.⁴⁷

Em trabalho posterior, Florencia Garramuño novamente aproxima os trabalhos de Saer e Santiago. Desta vez, apoiada em Deleuze, ela analisa a relação que as novas práticas culturais a partir dos anos 1970 se relacionam com *o real*. Garramuño defende que a experiência do desencanto moderno se caracteriza por uma fragmentação, que ela denomina *restos de lo real* e que serão os novos materiais de exploração artística. Essas novas práticas alteram o funcionamento da arte, que deixa de ser pensada como uma série de procedimentos fechados e passa a ser entendida como suporte de experiências pessoais que convocam a participação do espectador ou leitor. A literatura, compreendida enquanto restos de realidade, coloca em evidência um indiscernimento entre real e imaginário. Os romances de Silviano Santiago e Juan José Saer seriam exemplos de narrativas que refutam a noção de obra de arte como forma autônoma e distanciada do real e investem, não na transcendência, mas na imanência, na relação entre arte e experiência. Ao abandonar a utopia da autonomia, esse tipo de literatura propõe uma reflexão sobre lógicas diferentes e heterogêneas que regem o espaço social.⁴⁸

Isabel Quintana, por sua vez, trata de uma aproximação entre quatro escritores latino-americanos a partir da perspectiva da crise do fim do século XX e suas relações com a literatura

⁴⁶ “una muy peculiar reescritura del pasado” (GARRAMUÑO. *Genealogías culturales*, p. 11, tradução nossa).

⁴⁷ “En su retorno al pasado, no critican su ‘verdad’ sino la construcción de una cultura que ahora se quiere ver reformulada” (GARRAMUÑO. *Genealogías culturales*, p. 160, tradução nossa).

⁴⁸ GARRAMUÑO. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, p. 18-19; 41; 44; 46.

e a experiência. Diante dessa crise que conforma uma perda na crença da função de origem ou de um *telos* doador de sentido, Quintana, em virtude da constatação da impossibilidade de recuperação de uma *experiência* “plena” em uma “era pós-aurática”, propõe uma oposição à noção de experiência em Benjamin, operada através de uma aproximação da noção de “experiência do possível” de Bataille, que aponta para “o viver como um *risco* permanente”. Com isso, a ensaísta procura explorar distintos posicionamentos que buscam ressignificar a experiência, não para recuperá-la, mas para recriá-la – o que supõe uma relação tensa com respeito à tradição cultural herdada, ao mesmo tempo em que uma projeção de um “eu” e seu “mundo”. Conforme Quintana, as obras de Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer e Silviano Santiago expressam uma relação com a tradição mais complexa, que impede de discerni-las de acordo com uma posição nítida entre continuidade ou ruptura com a tradição cultural. Enquanto textualidades complexas, elas apresentam diferentes questões sobre as incertezas do fim de século e que podem ser projetadas em muitas direções possíveis, o que impede de serem circunscritas a partir de um único modelo exploratório ou cartográfico.⁴⁹

Vimos que a crítica apresentada enfatiza bastante a aproximação das obras de Saer e Santiago no que diz respeito ao posicionamento discursivo limítrofe e uma consequente preferência por narrativas híbridas, inclassificáveis, as quais sinalizam o caráter duplo de suas narrativas, que misturam e tornam indiscerníveis conceitos aparentemente estanques, como realidade e ficção, empírico e imaginário, passado e presente, etc. Checchia e Garramuño se interessam pelos deslocamentos que esses escritores operam em relação à possibilidade de retorno ao passado e de sua reescritura crítica. Nesse sentido, se reconhece um procedimento genealógico comum em suas narrativas: o desvelamento da ficcionalidade dos discursos articulados a partir da noção de origem, ou seja, dos mecanismos e interesses dos discursos do passado. Com esse procedimento, Saer e Santiago, entre outros escritores latino-americanos, buscam atingir e criticar as noções de identidade cultural estabelecidas. Com essa crítica podemos ver que a saída artística desses escritores para a problemática finissecular da experiência se efetua a partir da manipulação de fragmentos, de lacunas, além de convocarem a participação ativa de escritores e leitores nas relações de sentido entre arte e vida.

⁴⁹ Isabel Quintana analisa práticas intersubjetivas criativas em Peri Rossi, Piglia, Saer e Santiago, cada qual com seu “universo poético bem determinado”, mas rearticulados pela autora “em função da conjuntura histórica vivida” pelos escritores: em um primeiro momento, ante a irrupção do horror das ditaduras, tendo a alegoria como uma das formas privilegiadas de referência à realidade; em um segundo momento, em plena democracia, “através de uma reformulação das subjetividades e sua relação com o universo do ‘real’”, na qual a problematização da noção de experiência benjaminiana gera “uma nova densidade textual”; e, por fim, por meio de uma preocupação com a sociedade de consumo de massa que aparece nos anos 1990. (QUINTANA. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, p. 13-16, tradução nossa).

Como forma de contribuir com mais um rastro de leitura dentre as aproximações já feitas pela crítica, o enfoque para a comparação entre Saer e Santiago, e que vai ajudar na leitura do romance *El entenado* e na compreensão do funcionamento da *antropologia especulativa* e do *entre-lugar*, será dado a partir de uma análise da relação intertextual que seus pressupostos literários permitem estabelecer com a tarefa antropológica e com procedimentos performáticos aplicados à escrita ficcional.

1.3 *Antropologia especulativa e entre-lugar: perspectivas literárias antropológico-performáticas latino-americanas*

Uma das zonas fronteiriças nas quais os conceitos de Saer e Santiago se situam é o limite entre o fazer literário e o fazer antropológico. Silviano Santiago em “Apesar de dependente, universal” reconhece o papel relevante da Antropologia dentro de um contexto de hierarquização de valores impostos pelas nações colonizadoras europeias aos outros continentes. Conforme o escritor, esta ciência opera um “descentramento” importante para o pensamento ocidental, já que retira da cultura europeia a detenção da verdade, deixando de ser esta o centro cultural de referência que estabelece as hierarquias. Para o escritor mineiro, por um lado, o discurso histórico explica o intelectual mas o destrói, enquanto, por outro, o discurso antropológico não mais o explica mas discorre sobre o seu ser enquanto destruição. Nesse sentido, Santiago reivindica a busca de uma “explicação” da “nossa constituição”, de nossa inteligência, através de um lugar entre, como o que ele caracterizou em seu ensaio seminal.⁵⁰ Esse lugar entre a história e a antropologia seria então justamente o da literatura, um lugar marginal, movediço, transgressor e antropofágico.

As ficções de Saer e Santiago se situam no limite entre antropologia e literatura na medida em que tratam de temas fundamentais para os estudos antropológicos, como as viagens e experiências com lugares e povos distintos e a busca de diálogo e compreensão da alteridade. Em suas ficções, as formas de observar e problematizar a experiência estética estão diretamente vinculadas aos fenômenos sociais que analisam, contudo, sem se comprometerem objetivamente com essas questões. Em sentido inverso, em seu trabalho especulativo, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro desenvolve uma narrativa etnográfica a respeito do

⁵⁰ SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 17-18.

pensamento indígena amazônico, que explora experimentações narrativas próprias da literatura de ficção.

1.3.1 Eduardo Viveiros de Castro e o *perspectivismo ameríndio*

Desde sua tese *Araweté: os deuses canibais*, Eduardo Viveiros de Castro vem desenvolvendo uma noção para tentar se acercar à maneira de pensar dos povos indígenas da região amazônica, que, em contraste com o pensamento ocidental tradicional, fundamentado na ideia de representação das coisas, configura uma inversão metafísica:

A peculiar inversão do perspectivismo Araweté, que põe os sujeitos como objeto da antropofagia divina, permite que se perceba diretamente aquilo que o exo-canibalismo ativo Tupinambá ocultava: que o canibalismo Tupi-Guarani é o *contrário* de uma “incorporação” narcisista, ao modo dos fantasmas canibalísticos da psicanálise; é uma alteração, um devir-Outro, onde o que se incorpora é menos uma imaginaria “substância” do inimigo que sua *posição* – a posição de Inimigo. Identidade “ao contrário”, Anti-Narciso.⁵¹

Nessa relação com o inimigo, o que está em jogo para os índios não seria uma criação de identidade a partir de uma oposição substancial com o inimigo, mas a partir de um vir a ser o outro, incorporando o seu ponto de vista. No ensaio “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” Viveiros analisa vários registros como diários, sermões, anedotas de missionários jesuítas, escritos de historiadores e relatos de prisioneiros e demais testemunhos de pessoas que tiveram contato com o modo de vida dos índios na América e salienta as dificuldades de compreensão e perplexidades relatadas quanto ao comportamento inconstante dos índios Tupinambá que, com a mesma rapidez com a qual aprendiam os ensinamentos catequéticos, eram capazes de retornar aos antigos costumes, dando continuidade a suas tradicionais guerras e práticas canibais. Neste texto, o antropólogo busca especular sobre o que poderia ser essa inconstância que consensualmente aparece nos textos analisados e da qual o Padre Antônio Vieira irá partir para comparar os índios com estátuas de murta, fáceis de moldar mas que exigem uma poda constante para manter a sua forma, em oposição às estátuas de mármore, trabalhosas de se fazer mas que depois de feitas não necessitam de manutenção.⁵²

⁵¹ VIVEIROS DE CASTRO. *Araweté: os deuses canibais*, p. 608.

⁵² VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 190.

Para Viveiros, a partir dessa contradição no comportamento dos Tupinambá, o problema para a antropologia seria

[...] determinar o sentido desse misto de volubilidade e obstinação, docilidade e recalcitrância, entusiasmo e indiferença com que os Tupinambá receberam a boa nova. É saber o que eram essa “fraca memória” e essa “deficiência da vontade” dos índios, esse crer sem fê; é compreender, enfim, o objeto desse obscuro desejo de ser o outro mas, este o mistério, segundo os próprios termos.⁵³

De acordo com Viveiros, a ideia de cultura nas sociedades ocidentais tende a compreender os homens enquanto estátuas de mármore, na medida em que são fundamentadas na perseverança do próprio ser (*coincidência consigo mesmas*) e na crença de que, para uma sociedade convertida em outra, não é possível o retorno aos antigos costumes perdidos – compreensão esta que não teria sentido para as sociedades fundamentadas na *relação aos outros*, na qual essa relação tem primazia sobre a substância. Conforme argumenta o antropólogo, diante dos ameríndios os portugueses não encontraram um sistema de crenças que se opusesse ao lusitano, como eles estavam acostumados a encontrar diante de outros povos conquistados, mas um sistema que parecia operar fora da lógica aristotélica da identidade e da não contradição. Mais adiante afirma:

Se europeus desejaram os índios porque viram neles, ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência, os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a “visão do paraíso”, no desencontro americano. Para os primeiros, não se tratava de impor maniacamente sua identidade sobre o outro, ou recusá-lo em nome da própria excelência étnica; mas sim de, atualizando uma relação com ele (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade. A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, para lembrarmos aprofunda reflexão de Clifford.⁵⁴

Os portugueses tiveram como obstáculo para a conversão cristã, não um outro dogma, mas uma indiferença e uma inconstância diante de qualquer dogma. Conforme Viveiros, no pensamento ameríndio temos um sistema de crenças aberto e uma relação cultural que não se baseia na exclusão ou subjugo do outro. Este comportamento aponta para uma forma de pensar

⁵³ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 195.

⁵⁴ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 206.

o mundo que é fundamentalmente transformacional, no qual humanidade e animalidade são compreendidas em termos bem diferentes da do mundo ocidental.

Em “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” e em *Metafísicas canibales* Viveiros de Castro ressalta a distinção entre o pensamento ameríndio e o relativismo cultural, considerando que no *multiculturalismo* temos uma concepção ontológica em que diferentes espécies veem o mundo de diferentes maneiras, ou seja, diferentes representações sobre o mundo, diferentes culturas, enquanto no *perspectivismo ameríndio* todas as espécies veem o mundo da mesma maneira (mesma cultura) e o que muda é o mundo que veem (mundos diferentes). O antropólogo entende que os pressupostos e consequências da ontologia ameríndia são irreduzíveis ao conceito relativista e se dispõem “de modo exatamente ortogonal à oposição entre relativismo e universalismo”.⁵⁵ A partir desta consideração, Viveiros nos sugere o termo *multinaturalismo*, assinalando assim “um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias ‘multiculturalistas’ modernas”.⁵⁶ De acordo com o antropólogo, para os ameríndios, as categorias de natureza e cultura “não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em suma – pontos de vista”.⁵⁷ Se é a troca e não a identidade o valor fundamental, então uma perspectiva não é uma representação. Se a posição do eu é deduzida a partir da posição do outro, do ponto de vista do outro, “o *perspectivismo não é um relativismo, mas um relacionismo*”.⁵⁸

A inversão em relação à cultura ocidental que o pensamento ameríndio proporciona consiste no fato de que, diferentemente de um sistema que considera que homem e animais têm em comum uma animalidade a qual se acrescentariam certos atributos distintivos, como cultura e linguagem, as culturas ameríndias observadas por Viveiros de Castro tendem a compreender que homens e animais compartilham a humanidade e se diferenciam por seus estados de ser.⁵⁹

⁵⁵ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 348. Viveiros defende que a distinção clássica entre Natureza e Cultura não pode ser efetuada na descrição das cosmologias ameríndias sem antes uma crítica que exige uma “dissociação e redistribuição dos predicados” incluídos nessa clássica distinção (universal e particular, objetivo e subjetivo, imanência e transcendência, animalidade e humanidade, etc.).

⁵⁶ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 349.

⁵⁷ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 349.

⁵⁸ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 382.

⁵⁹ Em “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” Viveiros afirma que “se há uma noção virtualmente universal no pensamento ameríndio, é aquela de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e os animais, descrita pela mitologia”. E mais adiante acrescenta: “*A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade* [...] se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido ‘completamente’ animais, permanecemos, ‘no fundo’, animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente.” (VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 354-356).

Viveiros de Castro nos mostra que é comum em diversas comunidades ameríndias a compreensão de que cada espécie vê a si mesma como humana. Conforme o antropólogo, esta

[...] concepção está quase sempre associada a idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie, ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs.⁶⁰

Sendo essa forma interna o espírito do animal, no mundo transformacional ameríndio, conforme Viveiros, teríamos, *a priori*, “uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável”.⁶¹ Em “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” (1996),⁶² Viveiros aproxima o caráter posicional do pensamento ameríndio a uma função linguística de referência, que não tem sentido por si só, mas que se estabelece no momento de enunciação. O aspecto humano variável entre espécies nas histórias e mitos indígenas é compreendido como se fosse uma posição pronominal a ser ocupada, na qual os corpos assumiriam o valor de humano.⁶³ Essa indicação da posição do sujeito, enquanto um marcador enunciativo, parece ser, conforme o antropólogo, “um artefato produzido no contexto da interação com o etnógrafo”.⁶⁴ Não se trata de *nomes* mas de *pronomes pessoais* que registram o ponto de vista do sujeito que está falando: “As almas ou subjetividades ameríndias, humanas ou não-humanas, são, assim, categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia substancialista que uma pragmática do signo”.⁶⁵

1.3.2 Aproximações entre Literatura e Antropologia

A aproximação entre o fazer literário e o fazer antropológico que apontamos anteriormente a partir da *antropologia literária* e da *antropologia especulativa* pode ser

⁶⁰ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 351.

⁶¹ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 351.

⁶² Este ensaio foi reescrito e combinado com mais um artigo e cinco conferências no capítulo 7 de *A inconstância da alma selvagem* titulado “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena” Mais detalhes em VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 21.

⁶³ Para Viveiros as palavras que costumamos traduzir por “ser humano” “não denotam a humanidade como espécie natural, mas a condição social de pessoa, e, sobretudo quando modificadas por intensificadores do tipo ‘de verdade’, ‘realmente’, ‘genuínos’, funcionam, pragmática quando não sintaticamente, menos como *substantivos* que como *pronomes*”. (VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 371).

⁶⁴ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 371-372.

⁶⁵ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 372-373.

exemplificada através dos trabalhos de Eduardo Viveiros de Castro, Juan José Saer e Silviano Santiago. No ensaio “O nativo relativo”, Viveiros de Castro nos afirma que seu texto “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio” funcionou para ele como uma “experiência de pensamento” e como um “exercício de ficção antropológica”: uma tentativa de entrar no pensamento do outro através de uma experiência real (experiência de etnógrafo e leitor de bibliografia etnográfica), e o experimento de uma “ficção controlada por essa experiência”.⁶⁶ Para Viveiros, o objetivo desse exercício era equivocadamente as noções ocidentais de humanidade, subjetividade, perspectiva, natureza e cultura e fazer o discurso do nativo funcionar “dentro do discurso do antropólogo, de modo a produzir reciprocamente um efeito de conhecimento sobre esse discurso”.⁶⁷

Alguns críticos que se interessam pelas relações entre literatura e antropologia reconheceram em Eduardo Viveiros de Castro e Juan José Saer exemplos de pensamentos que se realizam no interstício entre esses dois ramos do saber. Considerando o fazer etnográfico de Viveiros que envolve um experimento de ficção, Graciela Ravetti, por exemplo, evidencia uma convergência entre essas situações discutidas em sua antropologia (ficção antropológica e *relacionismo*) e as propostas e práticas teóricas e literárias de Saer e de Guimarães Rosa. Ravetti compreende *El entenado* e o conto “Meu tio Iauaretê” como elaborados a partir de uma operação que poderia ser definida por meio da noção saeriana de literatura como *antropologia especulativa*. A sugestão da professora é que seria possível “recriar um sistema de saber, um conjunto heterogêneo de objetos antropológicos e ficcionais, históricos e narrativos”⁶⁸ a partir do romance saeriano e do conto de Rosa. Outra hipótese seria que estes dois textos estabeleceriam “um novo paradigma de tradição, recriando comportamentos que permitem vislumbrar outras origens culturais e que têm o objetivo de lembrar e celebrar a condição humana dos integrantes da comunidade”, mais complexo e carregado de significações perturbadoras que os modelos habituais, como os fundamentados nas previsíveis “polêmicas civilização e barbárie, interior e capitais, letrado e não letrado, campo e cidade”.⁶⁹ Já Cristiane Checchia aproxima a literatura de Saer e a antropologia de Viveiros a partir de suas distintas leituras⁷⁰ sobre o conto “Meu tio o Iauaretê” e, de certa forma, exemplifica essas duas hipóteses

⁶⁶ VIVIEROS DE CASTRO. O nativo relativo, p. 123.

⁶⁷ VIVIEROS DE CASTRO. O nativo relativo, p. 115.

⁶⁸ RAVETTI. Tradição em metamorfose: notações sobre zonas interculturais no ciclo latino-americano, p. 273.

⁶⁹ RAVETTI. Tradição em metamorfose: notações sobre zonas interculturais no ciclo latino-americano, p. 274.

⁷⁰ Essas leituras são o texto de Saer, “Mis tíos narradores”, incluído no livro *Trabajos* (2005), e duas entrevistas de Viveiros de Castro, “O perspectivismo é a retomada da Antropofagia oswaldiana em novos termos” e “Uma boa política é aquela que multiplica os possíveis na condição de leitores-escritores”, reunidas no livro *Eduardo Viveiros de Castro* (2008).

de Ravetti. Conforme Checchia as leituras que Saer e Viveiros fazem do conto de Rosa convergem para a condição de leitores desejanter que se reconhecem na voz do mestiço e que buscam uma filiação, um tio narrador, e expõem suas descobertas sobre literatura e sobre o ser humano. Viveiros, por um lado, reconhece o duplo movimento de transformação, a antropologia do Outro, o estar no índio através do uso de sua língua e posta em cena de sua cosmogonia que promove um conhecimento antropológico, enquanto Saer, por outro lado, efetua uma desfiliação do pai branco e elege outros parentescos como o do tio onça rosiano. As leituras de Viveiros e de Saer mostram como o conto estimulou a constituição de um saber heterogêneo antropológico e o estabelecimento de uma tradição a partir de origens culturais múltiplas.⁷¹ Podemos dizer que este movimento de reconhecer-se na voz do mestiço vai de encontro ao proposto por Silviano Santiago: percorrer o caminho “ao inverso do percorrido pelos colonos”⁷² através da contaminação do pensamento selvagem na *unidade* cultural europeia. Esta “infiltração progressiva” proporcionada pelo engendramento do mestiço na sociedade latino-americana, como salientamos, seria, para Santiago, o único caminho que nos levaria à descolonização. O romance *El entenado* como veremos também navega nesse movimento oposto e sabota os valores culturais e sociais impostos pelos conquistadores – o código linguístico e o código religioso.

A condição híbrida de escritor e antropólogo pode ser explicada através do chamado “giro linguístico”⁷³ que se operou nas Ciências Sociais. No século XX a linguagem passou a ter um papel determinante na compreensão do pensamento humano, sendo reconhecida como a condição de possibilidade de constituição da realidade. Percebeu-se que todo conhecimento se traduz ou significa a partir da linguagem. Esse giro permitiu um diferimento em relação à visão essencialista e universalizante do pensamento metafísico clássico, pois promove uma ruptura em relação à racionalidade centrada no dualismo sujeito-objeto, no qual o sentido seria imanente ao próprio mundo (objeto) e compreendido por meio da racionalidade (sujeito). Se a linguagem é indissociável do pensamento, ela deixa de ser mero instrumento de manifestação de ideias e conhecimento, para se tornar condição de possibilidade para o pensamento e para a compreensão e constituição do mundo. Ou seja, a linguagem não somente nos permite descrever

⁷¹ CHECCHIA, *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, p. 101-105.

⁷² SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 15.

⁷³ Sobre filosofia da linguagem e giro linguístico ver, entre outros, os estudos sobre atos de fala de John Searle; Inês Lacerda Araújo, *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*; Rafael Echeverría, *Ontología del lenguaje*; Tomás Ibáñez, “O giro linguístico”; Sofia Miguens, *Filosofia da Linguagem: uma introdução*; Manfredo Araújo de Oliveira, *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*; Danilo Marcondes de Souza e filho, “A teoria dos atos de fala como concepção pragmática de linguagem”.

o mundo mas é justamente por meio dela que esse mundo se constitui. Com essa ênfase na linguagem, a intertextualidade entre as áreas do conhecimento, a interdisciplinaridade, passa a ter um papel fundamental na constituição de saberes.

Nesse sentido, Cristiane Checchia percorre a área de intersecção entre literatura e antropologia, a partir da dimensão antropológica que se evidencia na primeira e a dimensão poética na segunda. Considerando a preocupação de antropólogos como Clifford Geertz e de James Clifford em torno dos problemas relacionados aos limites entre o emprego expressivo e o emprego heurístico da ficção nos textos antropológicos, bem como a relação da Antropologia com a prática de representação cultural, que vinha sendo colocada em crise, Checchia compreende que esses dois antropólogos, com suas distintas perspectivas, evidenciam, dentre outras coisas, “as estratégias narrativas de composição da escrita antropológica”. Com suas respectivas tarefas, antropólogos e escritores compartilham dilemas comuns, “conscientes da insuficiência da linguagem e dos limites da representação”.⁷⁴ Em contrapartida, Cristiane Checchia aponta o deslocamento da literatura em direção à antropologia a partir do conceito de ficção de Saer, explorando a noção de *antropologia especulativa* a partir de duas questões fundamentais: por um lado, a maneira como Saer entende e explora os vínculos entre linguagem, realidade e representação e, por outro, as relações entre o mesmo e o outro, questão central na antropologia.

Alexandre Nodari, por sua vez, busca aproximar a *antropologia especulativa* de Saer ao exercício de ficção antropológica de Eduardo Viveiros de Castro. Este, ao ir em direção ao pensamento do nativo para tentar traduzi-lo, faz equivocar nosso pensamento ocidental, fundando e projetando uma diferença. Considerando que, para Viveiros, a dimensão de ficção de seu procedimento tradutório coloca em ressonância e desloca os pontos de vista do nativo e do antropólogo, Nodari acredita que esta ressonância pode dizer “algo, ainda que em germe, sobre o estatuto ontológico da ficção”, e que a ficção antropológica de Viveiros “contém também o esboço de uma antropologia especulativa”.⁷⁵ Alexandre Nodari recorre ao argumento de Lévi-Strauss que, diante da dificuldade de ter que dar conta de um objeto que é ao mesmo tempo sujeito (o nativo), se “transforma”, se “objetiva” em um “eu-possível”, processo este que Nodari vai chamar de “obliquação” – inspirado em Clarice Lispector e, levando em conta o desafio do antropólogo de se manter em uma posição transversal, na necessidade de uma passagem, não do *eu* (subjetivo) ao *ele* (objetivo), mas do *eu* (pronome reto) ao *mim* (pronome

⁷⁴ CHECCHIA. *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, p. 95.

⁷⁵ NODARI. *Variações especulativas sobre literatura e antropologia*, p. 2.

obliquo). A partir do conceito de ficção de Saer, Alexandre Nodari considera que existe uma afinidade estrutural entre antropologia e literatura, já que nos dois casos estamos diante de experiências que envolvem uma encruzilhada entre objetividade e subjetividade. A literatura se aproxima da antropologia pois também se dá por um processo de obliquação que envolve tanto o escritor de ficção, que se objetiva em narrador, personagens, heterônimos, etc., quanto o leitor, que, por sua vez, se objetiva no *eu* que se enuncia no texto, sem que, por isso, escritor e leitor percam completamente a sua posição subjetiva. A diferença seria que na literatura “o eu-possível com que ela se depara é inatural, irreal”, um ser que “paradoxalmente, é mais vivo que um ser vivo: uma vida virtual”.⁷⁶

Nodari compreende que é a partir da obliquação que nela se opera que a ficção se constitui como uma antropologia especulativa. Para ele, a ficção é um dos procedimentos que possibilita a objetivação do sujeito (“eu-atual”) em “eus-possíveis”, sua tradução em um “eu-virtual”, sua transformação ontológica, sua mudança de posição.

Se a obliquação possibilitada pelo *como se* (pela ficção) possui um estatuto ontológico, então ela designa uma via recíproca, de mão dupla, uma ponte entre mundos, em que tanto a identidade quanto a diferença se afirmam ao mesmo tempo e se reconfiguram mutuamente: o princípio da contradição, o *terceiro incluído*: o *eu como outro*. O essencial nessa fórmula é a *modificação* dos dois polos (atual e possível, existente e inexistente, eu e outro), a ponte intersticial entre eles em que ambos se dão ao mesmo tempo, entrando em relação, em que mundos se chocam e se comparam: sujeito e objeto, atual e possível, existente e inexistente estão constantemente se redefinindo, constantemente postos em jogo, nesses encontros. Portanto, o contato com um outro mundo pela antropologia especulativa cria uma terceira margem virtual entre dois mundos, que tem efeitos sobre ambos, fazendo eles colidirem, se encontrarem; e faz o antropólogo ou escritor variar a si mesmo, isto é, mudar *de* perspectiva, mudar *a* perspectiva.⁷⁷

Vimos até aqui alguns exemplos que apontam afinidades entre a tarefa literária e a tarefa antropológica. Nessas duas atividades intelectuais, os problemas ao redor da linguagem são evidenciados e se opera um deslocamento do sujeito que observa em direção a uma diferenciação de si a partir de uma especulação sobre a perspectiva de uma alteridade. A linguagem enquanto determinante do conhecimento humano e o processo de obliquação do antropólogo em relação ao seu objeto ambíguo de análise (o nativo) fazem com que se reconheça na antropologia a necessidade de constituir seu discurso a partir de elementos

⁷⁶ NODARI. Variações especulativas sobre literatura e antropologia, p. 6.

⁷⁷ NODARI. Variações especulativas sobre literatura e antropologia, p. 8-9.

próprios da narrativa ficcional. Em sentido inverso, a literatura, por um lado, em relação ao problema linguístico, especula os vínculos entre linguagem, realidade e representação, fazendo emergir um conhecimento novo sobre o mundo e sobre o homem, e, por outro, sendo compreendida como “um instrumento de conhecimento antropológico”,⁷⁸ se envereda pelas operações oblíquas para estabelecer um ponto de contato, ou melhor, de atrito com a alteridade, deslocando assim seu próprio ponto de vista (ver o mundo do outro), e fazendo diferir o seu ente (ser um outro de si).

Considerando o que comentamos sobre os conceitos de Saer e de Santiago, suas respectivas experiências provincianas que se entrecruzam com outras experiências no trânsito cosmopolita que eles estabeleceram em suas vidas, o entrecruzamento do olhar de dentro e do olhar de fora, parece ser justamente uma “terceira margem virtual entre dois mundos” que os dois escritores estão nos propondo. É o que tentaremos analisar em *El entenado*: um narrador que se redefine em função de jogos antinômicos entre ele e os outros, entre a tribo canibal e a civilização europeia, entre sua performance teatral e seu público, entre o estar dentro (ou o olhar para si) e o estar fora (ou o olhar para o outro).

1.3.3 Inconstância e performance no pensamento latino-americano

Para Viveiros de Castro, como vimos, o problema para a antropologia é “determinar o sentido desse misto de volubilidade e obstinação, docilidade e recalcitrância, entusiasmo e indiferença com que os Tupinambá receberam a boa nova”. Os portugueses não encontraram um sistema *oposicional* (lógica aristotélica) ao qual o pensamento europeu estava condicionado para compreender o mundo, mas um sistema *posicional*, do qual os lusitanos ignoravam. Como os índios também ignoravam o sistema de pensamento europeu, entramos no cenário de ignorância mútua que destaca Silviano Santiago. O escritor mineiro comenta famosa anedota de Lévi-Strauss sobre os índios das Grandes Antilhas que mergulhavam os corpos dos europeus para saber se eles se submetiam às leis da putrefação. Santiago questiona que talvez estivessem buscando duplicar, imitar os gestos que os missionários lhes ensinavam, através de uma forma ativa, pela “visão de um acontecimento”. Para Santiago, eles buscavam a “representação dos acontecimentos narrados oralmente, enquanto os conquistadores e missionários insistiam nos

⁷⁸ Em entrevista a Gerard de Cortanze, Saer defende a experiência poética como um instrumento de conhecimento antropológico, e que a função do artista é salvaguardar esta especificidade para além de elementos extralinguísticos, nacionalidade, extrato social, influências culturais, etc. (SAER. *El concepto de ficción*, p. 282).

benefícios de uma conversão milagrosa”.⁷⁹ Santiago comenta que o trabalho dos jesuítas e conquistadores em impor o código religioso juntamente com o código linguístico europeu fez que, aos poucos, pela assimilação passiva, os índios perdessem sua língua e seu sistema sagrado, excluindo o bilinguismo e a diversidade religiosa, implantando uma unidade e transformando a América Latina em cópia, simulacro. A especulação de Viveiros de Castro sobre o pensamento ameríndio vai de encontro ao posicionamento de Santiago sobre o lugar do discurso latino-americano. Viveiros utiliza a anedota de Lévi-Strauss como ponto de partida para mostrar que o pensamento ameríndio não é etnocêntrico nem antropocêntrico, mas posicional e cosmocêntrico.⁸⁰ Se para o antropólogo a questão é determinar o sentido de um pensamento contraditório, no qual a lógica aristotélica da identidade e da não contradição não funciona, pois as tentativas de compreensão do indígena por meio deste sistema recaem em equívocos e preconceitos, para o escritor, o discurso intelectual, ou a narrativa ficcional, deve partir de uma forma de pensar próxima à ameríndia, ou, talvez possamos dizer, a partir de uma posição inconstante, assim como a da alma selvagem. Enquanto Viveiros especula e reconhece que o pensamento indígena amazônico expressa a troca enquanto valor fundamental, Santiago nos propõe uma forma de expressão, de narrativa, que promove um questionamento da afirmação de identidades culturais e se abre para uma relação de troca de experiências e perspectivas, enfim, de modos de vida diferenciados e muitas vezes marginalizados pelos discursos e práticas que se fundamentam em sistemas oposicionais, de exclusão das diferenças.

Os procedimentos de *antropologia especulativa* (entrecruzamentos de categorias antinômicas à maneira do escritor; espelhamento de si a partir da perspectiva do outro), *entrelugar* (posição discursiva fronteira e móvel; personagens-dobradiça) e *perspectivismo ameríndio* (trânsito entre pontos de vistas de corpos distintos; antropomorfismos), enfim, todos estes movimentos de desdobramentos recursivos entre o mundo do *eu* e o mundo do *outro*, entre textos de diferentes gêneros discursivos que se contaminam, entre discursos do passado e discursos do presente, culminam em narrativas híbridas, que apontam para aberturas, pontos de contato com o desconhecido, inominado, e demandam uma necessidade de atualização constante do pensamento. Estes movimentos convocam uma tarefa artística (ou científica, no caso de Viveiros) que se estrutura de forma performática. Quer dizer, que convoca a participação do corpo e da vida do intelectual no jogo narrativo.

⁷⁹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 13.

⁸⁰ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 369-375.

Graciela Ravetti desenvolve seus estudos literários a partir de uma noção de literatura que se alimenta da arte performática que se desenvolveu a partir da segunda metade do século XX. Conforme Ravetti, o imaginário libertário dos anos 1960 e 1970 encontra sua expressão através do “corpo físico do *performer* que se torna um campo experimental no âmbito artístico ao mesmo tempo que se mostra como laboratório de experiências científicas e políticas”.⁸¹ A experiência do corpo do artista passou a influenciar a arte, que deixa de ser uma série de procedimentos fechados e convoca a participação do espectador ou leitor. Graciela Ravetti chama de “narrativas performáticas” os textos escritos que compartilham certas características literárias com a natureza ampla da performance, no âmbito cênico e político-social, como a exposição radical do enunciador e do lugar de enunciação, a recuperação de comportamentos negados ou reprimidos, a exibição de rituais íntimos, a encenação da autobiografia e o trabalho sempre constante e inacabado de restauração de identidades.⁸² Enquanto um ato performático, efêmero e inacabado, uma escrita performática apresenta um entrecruzamento de imagens e objetos da criação ficcional com gestos pessoais que ultrapassam a ficção, buscando diálogo com “outras linguagens e imagens geradas por outras leis” e “convocando os agenciamentos coletivos”. É uma escrita que encara e persegue “um momento de iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis”, que metamorfoseia a escrita “ao fluxo do tempo e do espaço”, que “consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações”.⁸³ Enfim, como na arte em geral, a escrita performática, ou “transgênero performático”, demonstra um desejo de transgredir “os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto”.⁸⁴ Ao estabelecer o instante, a performance pessoal, a mistura de gêneros e o jogo da vida, este tipo de escrita opõe uma singularidade irrepresentável, se contrapondo a uma representação consensual e convencional da tradição cultural. Evitando a familiaridade de uma enunciação performativa, essas narrativas buscam uma atuação performática, ou seja, uma atualização de si e das coisas, que tende a “desnaturalizar e expor a ilusão da identidade e da certeza sobre a qual se assenta o regime de representação patriarcal e colonial”.⁸⁵

Com esse gesto pessoal, expressivo, anti-mimético, transformador, a escrita performática se relaciona com a necessidade de se designar sobre alguma coisa que ainda se

⁸¹ RAVETTI. Narrativas performáticas, p. 58.

⁸² RAVETTI. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos, p. 49-50.

⁸³ RAVETTI. Narrativas performáticas, p. 63-64.

⁸⁴ RAVETTI. Narrativas performáticas, p. 65-66.

⁸⁵ RAVETTI. Narrativas performáticas, p. 61.

desconhece, para a qual não existe palavra ou expressão apropriada. Trata-se de um tipo de texto que trabalha com a memória do obscuro, com as “zonas de opacidade”.⁸⁶ Conforme Graciela Ravetti, a performance pode ser compreendida também como uma catacrese, quer dizer, “como o que não foi nomeado, que carece de uma tradição, ainda que seja recente e não tenha lugar de destaque nas instituições”.⁸⁷ Enquanto a “performance implica a formulação de novas arenas para acolher os eventos, a catacrese se coloca como uma violência designativa contra os códigos hegemônicos de denominação que acabam resultando em processos de dominação”. Para Ravetti, as narrativas performáticas e catacrésicas, enquanto “realizações repertoriais de diversos signos e dicções” que abrangem diversos campos do saber, desfamiliarizam e contrariam “a compartimentalização dos campos disciplinares”.⁸⁸

Uma das coisas que Viveiros de Castro busca salientar em seu trabalho sobre os povos indígenas amazônicos é a importância do corpo no funcionamento da ontologia ameríndia. O conceito de *perspectivismo ameríndio* parte da constatação de que a especificidade do corpo é fundamental na relação entre os seres. Em *Metafísicas Canibais*, o antropólogo, para distinguir o pensamento ameríndio em relação à forma de pensar ocidental, fundamentada na noção de representação, recorre à afirmação de Leibniz tomada a partir de Deleuze: “Uma perspectiva não é uma representação, porque as representações são propriedades do espírito, enquanto que o *punto de vista está no corpo*”.⁸⁹ Para Viveiros, apesar do fato de que ocupar um ponto de vista seja uma potência da alma, a diferença entre os pontos de vista não estaria na alma – pois esta tem forma idêntica em todas as espécies – mas na especificidade dos corpos. Viveiros se apropria desta importância do corpo e a coloca em prática ao buscar, não uma representação, mas uma relação real de troca com o outro, ao utilizar a experiência de seu próprio pensamento de etnógrafo e leitor de bibliografia etnográfica para tentar entrar no pensamento do nativo e fazer o discurso desse outro funcionar dentro do seu próprio e, com isso, equivococar o seu conhecimento de antropólogo, se transformar e transformar seu mundo. Viveiros, em seu exercício de ficção antropológica, de certa forma, não estaria se performatizando em seus textos? Não poderíamos considerar que a ruptura (ou a inversão) que Viveiros busca efetuar em relação ao modelo multiculturalista não seria uma ruptura promovida pela exposição de seu corpo na relação com o nativo? Se sim, então talvez pudéssemos considerar que seu conceito de *perspectivismo* seria resultado da interferência de seu corpo em sua narrativa etnográfica.

⁸⁶ RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 14.

⁸⁷ RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 39.

⁸⁸ RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 41.

⁸⁹ “Una perspectiva no es una representación, porque las representaciones son propiedades del espíritu, mientras que el *punto de vista está en el cuerpo*” (VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas canibales*, p. 55, tradução nossa).

De qualquer forma, esta interferência se torna evidente em Saer e Santiago cujos postulados ficcionais se constituem a partir da experiência de seus corpos e de seus mundos em relação com outros corpos e outros mundos. Retomaremos esta relação entre corpo e conceito com mais detalhes após analisarmos o romance *El entenado*, mas já podemos dizer que suas teorias passam pelo olhar, pelas percepções e desejos próprios e alheios. Pudemos observar a partir de *El río sin orillas* que Saer coloca seu corpo no jogo narrativo, nos expondo as situações pelas quais passa e que servem de reflexão para seu procedimento narrativo, como quando o escritor, através de uma experiência sensorial com o Rio da Prata, busca uma origem neutra, ambivalente, para começar a escrever seu tratado, algo que ele só consegue alcançar após passar por uma experiência com a morte, com o inominado, diante da tormenta de Santa Rosa, e após entrecruzar sua perspectiva com as perspectivas alheias, presentes na bibliografia que ele recolhera, nas quais o escritor reconhece que dizem respeito aos mundos possíveis que a região permite entrever para cada um que a observa. Deste entrecruzamento entre o subjetivo e o objetivo surge uma narrativa híbrida, um “transgênero performático” que expõe os desejos, ritos, costumes e adversidades de seu autor. Uma narrativa que, propriamente característica do espírito do nosso tempo, de nossa contemporaneidade, extrapola os limites dos suportes tradicionais (tratado, ficção, ensaio, autobiografia) e desestabiliza os discursos convencionais. No caso de Santiago, através de sua entrevista vimos que o *entre-lugar* é uma noção que o escritor foi constituindo desde sua infância, a partir da perda prematura da mãe e do excesso de irmãos, da necessidade de ficcionalização de si para substituir o “oco” de sua vida sobre o qual ele não consegue falar, do cruzamento entre sua vida provinciana e a cultura cosmopolita que ele experimentava a partir das revistas em quadrinhos e do cinema.

Podemos dizer que Viveiros, Saer e Santiago buscam fugir da estrutura de pensamento ocidental tradicional e se aproximar da mobilidade e transformação que o pensamento selvagem sugere. Com suas perspectivas que entrecruzam o fazer da antropologia e o fazer da ficção, cada qual ao seu modo, evidenciam desejos de ruptura com os modelos da tradição cultural e uma inconstância no pensamento intelectual latino-americano pós-moderno. Esta mobilidade do pensamento bem como a narrativa performática e catacrésica pode ser exemplificado através da narrativa de *El entenado*.

2 *El entenado*: tradição literária e narrativa de fronteira

Desde seu primeiro livro, Juan José Saer se apresenta como um escritor rigoroso, que busca adequar a realidade à expressão literária através de uma incessante busca de uma intensidade rítmica e verbal em suas frases, de uma permanente tentativa de aproximação de uma perfeição,⁹⁰ que, longe de qualquer pretensão de absoluto, pode ser compreendida como uma infundável tentativa de explorar as potencialidades da linguagem, expondo suas possibilidades e limites. Suas frases complexas constantemente se alternam com precisão entre adversativas, condicionais, suspensivas, conclusivas, explicativas, etc. Saer escreveu doze romances que conformam um panorama romanesco complexo dentro de um projeto narrativo de extrema acuidade estética. Dentre eles, *El entenado* (1983), que foi publicado no período de redemocratização na Argentina, após uma sanguinária ditadura nos anos 1970, e é um grande exemplo entre a formulação de seu projeto narrativo e sua execução e desenvolvimento.

El entenado narra a história de um jovem órfão e analfabeto da região portuária espanhola na época da Alta Renascença, que aos quinze anos de idade embarcou como grumete em um navio de expedição rumo às Índias, mas foi capturado por uma tribo canibal na zona do Rio da Prata. Dez anos depois, após ter sido libertado pelos índios, o grumete regressa a Europa onde recebe instrução formal em um convento. Quando seu instrutor morre, o protagonista se entregar ao abandono pelas cidades, até o dia em que conhece um grupo de teatro ambulante e aceita proposta de escrever uma peça e representar seu próprio papel de sobrevivente. Após um período de fama e riqueza, cansado da farsa de sua comédia e da passividade de seu público, e reconhecendo ter-se tornado respeitoso e compassivo após tantos anos de silêncio e solidão, assume a tutela de dois filhos de uma atriz do teatro que fora assassinada – em uma negociação na qual ele troca o seu nome e perde a autoria de sua própria aventura. Viajando sempre em direção ao sul, o protagonista, por fim, compra uma casa branca (em um cidade branca que se cozinha ao sol entre vinhas e oliveiras) e se torna tipógrafo. E, então, já senil e motivado por suas lembranças remotas, começa a escrever seu relato.

El entenado, em seu referencial histórico, principalmente o de formação do povo e da república argentinos, ocupa, dentro dos romances de Saer, a posição de temática mais originária: a da chegada dos espanhóis ao Rio da Prata. Os outros dois romances ambientados em tempos passados são *Las nubes* (1997), que transcorre durante os anos da Revolução de

⁹⁰ Conforme Saer, a busca do escritor rigoroso e lúcido é dolorosa e permanente, e que o seu dever é se aproximar o máximo possível daquilo que ele considera a perfeição. (SAER. *En la zona*, p. 7-8).

Maio no território argentino em 1810, e *La ocasión* (1988), que trata da imigração europeia de meados do século XIX. Há ainda outros textos de Saer que tratam dos períodos remotos da história argentina: “El intérprete” de *La mayor* (1976) e “Paramnesia” de *Unidad de lugar* (1966).⁹¹

2.1 *El entenado* e suas relações com os gêneros historiográficos e etnográficos

Se a antropologia se aproxima da ficção e vice-versa, ou melhor, se antropologia e literatura têm em comum o aspecto ficcional que envolve suas narrativas, o mesmo acontece com a história. Sandra Pesavento analisa os conceitos que representam mudanças epistemológicas nas noções de representação, imaginário, narrativa, ficção e sensibilidades que acompanham a emergência de uma história cultural. A representação, por exemplo, deixa ser compreendida enquanto cópia perfeita ou reflexo do real, “mas uma construção feita a partir dele”⁹² e se insere em regimes de verossimilhança e de credibilidade ao invés do de veracidade. Conforme Pesavento, para Ricoeur “as construções narrativas da História são refigurações de uma experiência temporal”.⁹³ O historiador reconstrói um passado que na verdade é “um terceiro tempo situado nem no passado do acontecido nem no presente da escritura”, tempo este que é ficcionalizado pelo historiador, ou seja, “a História inventa um mundo, dentro de um horizonte de aproximação com a realidade”.⁹⁴ Nesse sentido temos uma ficcionalização da História (Ricoeur), uma aproximação entre a tarefa do historiador e a do escritor de literatura, pois “[a] ficção é quase histórica, assim como a História é quase ficção”.⁹⁵ Em sua reconfiguração do tempo, a História usa da mesma modalidade referencial própria da ficção: a forma metafórica, “um *dizer como*, um *ver assim, como se fosse*”.⁹⁶ Sendo duas formas de se conhecer o mundo, a diferença seria que na História pretende-se atingir o acontecimento real, e sua ficção “é uma ficção controlada”⁹⁷ – procedimento similar ao que vimos em Viveiros cuja ficção é controlada pela antropologia. Na Literatura, como salientamos através de Saer, não há

⁹¹ Conforme nota do texto de Carlos Abreu Mendoza: “[...] Ambos textos desarrollan algunos de los temas fundamentales de *El entenado* como la ‘traducción’ de la alteridad, el exterminio del mundo indígena y la relación delirante del español con el mundo americano, por lo que constituyen ensayos o versiones previas de la escritura de la novela y, por lo tanto, también dialogan con *Zama*.” (MENDOZA. La paternidad conciliadora de *El entenado*, p. 164).

⁹² PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 40.

⁹³ PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 50.

⁹⁴ PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 53.

⁹⁵ PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 54.

⁹⁶ PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 55.

⁹⁷ PESAVENTO. *História & História Cultural*. p. 62.

pretensões objetivas e busca-se, mesmo diante de obstáculos limitadores, uma liberdade possível para a escrita ficcional.

Em “Apesar de dependente, universal”, Santiago fala sobre o questionamento das categorias fortes que servem de alicerce para a literatura comparada:

É somente dentro dessa perspectiva histórico-antropológica, dessa perspectiva econômica, social e política (cultural, no sentido mais amplo), que se pode compreender a necessidade de um confronto do intelectual latino-americano com certas disciplinas do saber oriundas do pensamento europeu.⁹⁸

A narrativa de *El entenado* se situa justamente nesse confronto, nessa zona fronteira entre Antropologia e História. Apresentando em seu tecido textual uma intertextualidade que permeia os discursos históricos e antropológicos, busca apresentar suas origens, preconceitos e limites, ao mesmo tempo em que conclama uma liberdade em relação a eles. O romance, de um lado, subverte a lógica dos relatos etnográficos e, de outro, a dos romances históricos e a da própria história.

Os acontecimentos narrados em *El entenado* tangenciam personagens e fatos históricos específicos do período das expansões marítimas europeias. O primeiro deles é a expedição de Juan Díaz de Solís que foi atacada por índios canibais na região do Rio da Prata e deixou como único sobrevivente um grumete, Francisco del Puerto, personagem cujos documentos existentes são escassos e controversos.⁹⁹ O segundo, a expedição de Sebastián Gaboto, que pode ser relacionada no romance ao retorno do enteado à Europa. O terceiro é o possível relato manuscrito da experiência do grumete espanhol em seu cativeiro na América. Além disso, o romance se aproxima também de fatos mais gerais, como o do genocídio indígena e o da exploração comercial e espetacularização do tema das viagens e dos povos exóticos do Novo Mundo. Com estas características o romance saeriano estabelece relações com alguns gêneros discursivos, dentre eles, a escrita autobiográfica, as crônicas das Índias e da Conquista, os relatos de viagens, historiográficos e etnográficos, bem como a tradição literária argentina em torno deste período histórico.

Conforme Graciela Ravetti, no texto *La Argentina manuscrita*, de Ruy Díaz de Guzmán, “se encontram as principais matérias históricas que alimentam *El entenado*”.¹⁰⁰ Para Florencia Abbate, o romance saeriano poderia ser vinculado ao modelo de romance criado por Joseph

⁹⁸ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 19.

⁹⁹ Conforme Saer, até hoje os historiadores não sabem a que tribo atribuir o acontecimento. (SAER. *El río sin orillas*, p. 52).

¹⁰⁰ RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 54.

Conrad em *El corazón de las tinieblas*.¹⁰¹ Ângela Faria revisita vários textos de viajantes do século XVI com os quais a narrativa saeriana estabelecerá diálogo: *Diario del primer viaje*, a *Carta a Luis de Santángel* e a *Relación del tercer viaje*, de Cristóvão Colombo; a Carta a Don Fernando de Aragón, rey de España; a Carta ao amigo Lorenzo de Medici, de Américo Vespúcio; a Carta a Dom Manuel, de Pero Vaz de Caminha; e *Naufragios y comentarios*, de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.¹⁰² Florencia Garramuño descreve alguns relatos de viagens sobre o Rio da Prata (Ulrico Schmidel, Cabeza de Vaca, Hans Staden) com os quais *El entenado* se relaciona de forma problemática.¹⁰³

Jorgelina Corbatta, analisando o tema do canibalismo em *El entenado*, busca intertextualidade que faz deste romance um palimpsesto: nas primeiras obras de Saer, em textos de autores da época renascentista como Hans Staden, Michel de Montaigne, nos estudos antropológicos de Williams Arens, André Green e Jean Pouillon; nas teorias psicanalíticas de Freud, que servem para analisar as reflexões do narrador saeriano, e se ligam ao manifesto antropofágico oswaldiano. E, ainda, em uma aproximação proustiana pela busca de um tempo perdido evocado na função narrativa que se percebe no romance.¹⁰⁴

Em relação à tradição literária argentina, para Julio Premat, muito se poderia escrever sobre a filiação borgeana da tribo e sua concepção de mundo para além de “El informe de Brodie”, estabelecendo paralelos com textos como “Las ruinas circulares” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Premat aponta ainda uma eventual reescritura do romance *El mar dulce* (1927), de Payró.¹⁰⁵ Conforme Gabriel Riera, o romance *Zama* de Antonio Di Benedetto pode ser considerado um ancestral textual de *El entenado*, com o qual a narrativa saeriana compartilha algumas preocupações.¹⁰⁶ De acordo com Carlos Abreu Mendoza, existem coincidências formais e temáticas, como o desejo de viagem, a relação com nascimento e orfandade, as diferenças em relação à incomensurabilidade entre realidade e linguagem, a ideia de prisioneiro como testemunha, que indicam que Saer usou o romance *Zama* como ponto de partida para a

¹⁰¹ ABBATE. *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*, p. 20.

¹⁰² FARIA. Espaços da memória e a viagem da escrita em *O enteado*.

¹⁰³ Para mais sobre relação do romance com relatos de viagens, ver, entre outros, “*El entenado* o la respuesta de Saer a las crónicas”, de Rita Gnutzman; “Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres náufragos entre la palabra y el silencio”, de Rosa Maria Grillo.

¹⁰⁴ CORBATA. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*, p. 47-68.

¹⁰⁵ PREMAT. *La dicha de Saturno*, p. 248; 364.

¹⁰⁶ Riera enfatiza a preocupação de Saer com o tratamento dado em um texto narrativo à categoria *tempo* valendo-se de um ensaio crítico sobre *Zama*, no qual o escritor santafesino afirma que o passado não é mais que um rodeio lógico e ontológico que a narração opera para agarrar a incerteza da experiência narrativa, bem como reconhece o esforço de Di Benedetto em tornar a validade do presente mais compreensível mediante um distanciamento metafórico em direção ao passado. (RIERA. *La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”?*, p. 370-371).

problemática ontológica da representação na narrativa de *El entenado*. Contudo, conforme Mendoza, no romance saeriano existiria uma possível redenção pela escritura, ato que justifica a existência do protagonista.¹⁰⁷

A intertextualidade de *El entenado* ainda se desdobra em outras ficções do escritor santafesino, como na segunda parte de *Glosa*, “As seguintes sete quadras”, em que o narrador relembra o personagem-poeta Washington Noriega, uma década mais jovem escrevendo quatro conferências (Lugar, Linaje, Lengua, Lógica) sobre uma tribo de índios denominada Colastiné. Para Graciela Ravetti a visão do juiz de *Cicatrices* sobre os rituais dos gorilas são próximos das performances indígenas de *El entenado*.¹⁰⁸ O conto “Paramnesia” parece narrar o segundo momento da formação da região da atual Argentina, o da criação de um forte para abrigar os espanhóis no meio caminho para as Índias. Conforme María Martínez este conto é o gérmen da narrativa de *El entenado*.¹⁰⁹

Há ainda os desdobramentos intertextuais dentro do próprio romance: a história do protagonista se materializa primeiro através do relato escrito pelo padre Quesada (*Relación de abandonado*) que resulta de entrevista com o enteado, em seguida, através da peça de teatro escrita e encenada pelo protagonista representando seu próprio papel de sobrevivente, e, por fim, através do manuscrito autobiográfico do velho grumete que, ao mesmo tempo em que abarca as duas versões anteriores, questiona a veracidade de seus conteúdos. O relato do padre Quesada é desqualificado pelo próprio narrador na medida em que este afirma que na época estava aturdido e não disse as verdades que as perguntas não evocavam. Por sua vez, a comédia de teatro é considerada pelo protagonista como pura ficção, restando a autobiografia como a única “verdadeira” mas cuja veracidade consiste em confessar sua impossibilidade de desvelar a verdade dos canibais.

Em relação aos fatos históricos e a toda essa rede de simulacros textuais (intertextualidades possíveis), a referência principal que motivou o projeto deste romance é

¹⁰⁷ MENDOZA. La paternidad conciliadora de *El entenado*, p. 169.

¹⁰⁸ RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 84.

¹⁰⁹ BERMÚDEZ MARTÍNEZ. Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer, p. 54. Neste texto podemos encontrar pistas, aberturas de leitura para o romance: a epígrafe de Quevedo (*No se ve cosa en el sol que no sea real*) e o significado do título “Paramnesia” (alteração da memória em que o indivíduo relata falsas recordações sobre ações ou coisas que não ocorreram), além de funcionarem no conto como contrapontos do problema da recuperação de um acontecimento – um capitão ao redor de um forte espanhol que sofreu um ataque indígena, e que caminha diante de uma imagem de corpos mortos espalhados e tenta sem êxito obter informações sobre o que houve no local a partir de informações de um frade e um soldado moribundos –, será motivo da reflexão que o protagonista de *El entenado* desenvolve em sua narrativa: a tentativa de ser testemunho de sua experiência com uma tribo indígena extinta no continente americano e que evidencia a impossibilidade de saber sobre o passado.

informada por Saer em entrevista para *Clarín*. Aqui o escritor argentino afirma que quis construir um protagonista que não fosse um indivíduo, mas um personagem coletivo. Pretendia escrever o romance sem narrador, como se fossem “várias conferências de um etnólogo sobre uma tribo imaginária”.¹¹⁰ Contudo, o escritor ficou seduzido pela história de um grumete espanhol, talvez conhecido equivocadamente por Francisco del Puerto, e resolveu escrever *El entenado* inventando sua história a partir das lacunas de uma escassa informação existente sobre esse personagem marginal da expedição de Juan Díaz de Solís ao Rio da Prata. Para Saer, povos como os Maias e os Astecas, por possuírem “aura”, são muito romanescos para servir de tema em um romance. Em contrapartida, o anonimato da tribo canibal que vivia no interior da Argentina, e da qual também se sabe pouco, a torna matéria ideal para uma ficção. Sendo assim Saer decide não ler mais nada a respeito desse grumete, com intuito de poder imaginar mais livremente o relato, conservando apenas o desenho que se deixava entrever a partir das quatorze linhas dedicadas ao grumete, que ele havia lido na *Historia argentina* de José Luis Busaniche.

É possível ler *El entenado* a partir das relações que o romance mantém com a história da Argentina e da América Latina em geral. Dentro da enorme fortuna crítica dispensada ao romance, alguns trabalhos interessantes seguem a esteira de uma de aproximação alegórica entre o romance e fatos históricos.¹¹¹ Entretanto, para Saer, antes de uma possível releitura redentora do passado,¹¹² antes de uma releitura crítica da história, ou da historiografia em geral, está o compromisso de reflexão crítica sobre a experiência estética narrativa e sobre a tradição literária, buscando formas de emancipação com respeito a discursos e interpretações ideológicas e reducionistas. O passado para este escritor serve antes como construção de um presente a partir de um ponto de vista pessoal.

Conforme Saer, apesar de ser possível que uma narração possa ser lida a partir de uma perspectiva sociológica ou etnográfica, ela não tem a finalidade de “representar a totalidade de uma nacionalidade”.¹¹³ Para este autor, a narração é intemporal. Ela não é um capítulo a mais na história latino-americana mas uma forma de desvirtuar essa história. Em seu entendimento,

¹¹⁰ SAER. *Memoria del río*, p. 5, tradução nossa.

¹¹¹ Entre estes trabalhos estão os de: Brian Gollnick, “El color justo de la patria: agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer”; Rita De Grandis: “El primer encuentro colonial en *El entenado* de Juan José Saer”; Rita Gnutzmann: “*El entenado* o la respuesta de Saer a las crónicas”; Viviana Plotnik “Colonialismo y aculturación en ‘El informe de Brodie’ de Jorge Luis Borges y *El entenado* de Juan José Saer”; María Cristina Pons: “La historia como ‘canibal’ en *El entenado*”; Olga Steinberg: “Una imagen del indio americano: *El entenado* de Juan José Saer”; María Victoria Albornoz: “Caníbales a la carta”; mecanismos de deglución e incorporación del otro en *El entenado*.

¹¹² Conforme Eneida Souza, “O interesse suscitado pelo texto de Benjamim recai menos na dimensão salvadora do passado do que na interpretação aguda que realiza da tradição”. SOUZA. *Tempo de pós-crítica*, p. 31.

¹¹³ “representar a la totalidad de una nacionalidad” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 260, tradução nossa).

essa reconstrução não passa de um mero projeto em que se busca, não uma verdade histórica mas uma verossimilhança narrativa. Em seu ensaio sobre *Zama* ele afirma:

Não se reconstrói nenhum passado mas simplesmente se *constrói* uma visão do passado, certa imagem o ideia do passado que é própria do observador e que não corresponde a nenhum fato histórico preciso.¹¹⁴

Neste ensaio Saer toma posição contra a crítica que reduz *Zama* a um romance histórico e comenta sobre o caráter extemporâneo desta narrativa, valorizando Antonio de Di Benedetto enquanto escritor de interior, à margem do *boom* literário, que antecipa o *nouveau roman* e excede o sociologismo do romance existencialista. Valorização esta que se torna um traço de linhagem, de constituição de uma genealogia, que inclui Borges, Felisberto Hernández e Juan L. Ortiz.

Em vários momentos, Saer defende sua teoria sobre narração em comparação negativa com o romance, em oposição a uma compreensão deste gênero enquanto representação de uma realidade preestabelecida. José Francisco Serratos traça um percurso em que o escritor argentino rechaça esse modelo, e, inspirado pelo *nouveau roman*¹¹⁵ conduz sua narração para um nível extremo concebendo-a enquanto um objeto, assim como qualquer outro presente no mundo. Apoiado em Martínez Bermúdez, Serratos comenta a inserção do jovem Saer no contexto de primazia do realismo na literatura argentina que era garantido pela influência do grupo *Contorno* nos anos 1950 e 1960. Com a divulgação da obra de Macedonio Fernández e a ascensão das de Borges dos anos 1940 (*Ficciones* e *El Aleph*) no final dos anos 60, Saer, a partir desses dois autores, vai se formando enquanto escritor, formulando sua oposição ao realismo que estava em voga. Em “La lingüística-ficción” Saer simplifica a disputa entre realismo e “antirrealismo”, compreendendo um equívoco do escritor latino-americano quanto à natureza da linguagem literária, cujo problema principal não seria o *que* representar mas o *como* representar.¹¹⁶ Saer compreende a representação como inerente ao exercício literário e

¹¹⁴ “No se reconstruye ningún pasado sino que simplemente se *construye* una visión del pasado, cierta imagen o idea del pasado que es propia del observador y que no corresponde a ningún hecho histórico preciso.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 45, tradução nossa).

¹¹⁵ “Dentro de la obra de Saer, el *nouveau roman* no fue algo prematuro, sino que se presentó después de su viaje a París en 1968 y el siguiente año con la publicación de *Cicatrices*, novela donde ya se perciben las influencias objetivistas, así como su traducción de *Tropismos* de Sarraute; y trabaja, en esos mismos años, en *La mayor*, textos y fragmentos totalmente inmersos en esa poética (véase el artículo de Solotorrevsky, quien analiza los puntos en común de ese libro con el *nouveau roman*). Em 1974 *El limonero real* ya es estudiado bajo los parámetros objetivistas (véase el citado texto de Jitrik, 1978) y le seguirían narraciones como *Nadie nada nunca* y *Glosa*. La década del 70 es la época de mayor experimentación si se compara con su obra previa, mayormente cuentística, de 1960”. (SERRATOS. *Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer*, p. 85).

¹¹⁶ SAER. *El concepto de ficción*, p. 179.

adverte que o dever do escritor é o de se negar a representar, ou, como percebe Serratos, não utilizar uma linguagem contaminada de ideologia que determine o resultado estético.¹¹⁷

Essa percepção negativa da representação no exercício da atividade literária é reiterada e desenvolvida no ensaio “Narrathon”, no qual Saer afirma que, desde as leituras que ele fez de Joyce e Faulkner, a narração deixa de ser uma possibilidade de expressão e passa a se tornar um problema: não de *que* dizer, mas de *como* dizer.¹¹⁸ O argentino compreende uma complexidade da realidade histórica e combate a ilusão de dominar a totalidade como a mais infundada das certezas.¹¹⁹ Conforme Serratos

O que se formula neste texto, citando filósofos e recorrendo a experiências pessoais como as novelas de rádio que sua mãe e irmãs escutavam, é a impossibilidade de abarcar a totalidade, ou seja, de guardar fé cega no meio sem conhecer a totalidade da realidade. Linhas mais adiante, como Saer costuma ironizar, diz: “Já não restam mais que nossos três ou quatro diminutos romancistas continentais que acreditam na cômoda realidade” (149). Com certeza, se refere aos quatro autores do *boom*: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.¹²⁰

Assim, entre as críticas ao realismo de Macedonio e Borges e os grandes autores consagrados pelo *boom* literário, Saer opta por um posicionamento crítico marginal e especulativo sobre o fazer literário. Ele não se insere em um movimento aparentemente promissor para um escritor de ficção, fundado na concepção de certeza sobre o fazer literário enquanto representação das particularidades da América Latina. Tampouco se posiciona como antirrealista, mas, ocupando uma posição fronteira, prefere instaurar uma incerteza sobre os discursos sobre a realidade, sejam eles políticos ou estéticos.

Para Saer, o romance, que começa em *Dom quixote*, superando a epopeia através de paródia, teria seu fim em Gustave Flaubert.¹²¹ A partir do rechaço de Borges ao acontecimento,

¹¹⁷ SERRATOS. *Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer*, p. 64.

¹¹⁸ SAER. *El concepto de ficción*, p. 140.

¹¹⁹ SAER. *El concepto de ficción*, p. 143.

¹²⁰ “Lo que plantea en este texto, citando a filósofos y recurriendo a experiencias personales como las radionovelas que su madre y hermanas escuchaban, es la imposibilidad de abarcar la totalidad, o sea de guardar fe ciega en el medio sin conocer la totalidad de la realidad. Líneas más adelante, como acostumbra Saer a ironizar, dice: “Ya no quedan más que nuestros tres o cuatro diminutos novelistas continentales que creen en la cómoda realidad” (149). Por supuesto, se refiere a los cuatro autores del *boom*: Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa.” (SERRATOS. *Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer*, p. 64-65, tradução nossa).

¹²¹ Em “Borges novelista” Saer afirma: “Sin querer ser un maniático de las fechas podría decir que, *grosso modo*, la novela empieza a comienzos del siglo XVII y termina hacia fines del siglo XIX, es decir que comenzaría con *Don Quijote* y terminaría con *Bouvard y Pecuchet*. Ni antes ni después hay novelas”. (SAER. *El concepto de ficción*, p. 273).

à causalidade natural, à inteligibilidade histórica que caracteriza o realismo como praticado até Flaubert, o escritor santafesino considera que o romance se tornou um gênero já cristalizado:

O romance fica assim fechado, e considerado como um gênero literário e, além disso, se poderia fazer toda uma história desse gênero à maneira de Lukács, que seria pertinente para tratar de colocá-lo em seu lugar. A partir de *Bouvard y Pecuchet* o romance, então, não tem mais vigência: existe outra coisa.¹²²

Essa outra coisa seria a *narración* que, conforme Saer, se diferenciaria do *romance*. Para o autor, o romance é um gênero literário que representa apenas um período histórico da *narración*. A *narración*, por sua vez, é compreendida por ele como algo mais abrangente que o romance, como uma espécie de função do espírito, que depois de *Bouvard y Pecuchet* deixou de ser romanesca.

Se os romances do século XX não são romanescos, e se Borges não escreveu romances, é porque Borges pensa, e toda sua obra o demonstra, que a única maneira para um escritor no século XX de ser romancista, consiste em não escrever romances.¹²³

Na seção “Apuntes” de *La narración-objeto*, Saer defende a *narración* enquanto um terceiro elemento, formado a partir de uma contradição narrativa: alcançar o universal mantendo-se no domínio rigoroso do particular. O escritor critica o realismo por estar preso a uma busca somente pelo particular, e que, mesmo assim, este realismo não escaparia dessa contradição entre particular e universal. Saer afirma que essa contradição é dialética pois na oposição entre os termos particular e geral nasce a *narración* que os compreende.¹²⁴

Essa ideia de se posicionar no limite entre o particular e o universal se aproxima ao posicionamento proposto por Silviano Santiago: entre o autóctone (particularidade da América Latina) e a tradição ocidental (universal). Apesar de todo um jogo de intertextualidade que se pode desprender de sua narrativa, é por meio de uma diferenciação, de um terceiro elemento, que se deve compreender *El entenado*: uma narrativa de gênero híbrido que se constitui contraditoriamente a partir de uma experiência particular no Novo Mundo entrecruzada por uma tradição de textos ocidentais. Os ecos de autobiografias, de relatos de viagens e

¹²² “La novela queda así fechada, y considerada como un género literario y, además, se podría hacer toda una historia de ese género a la manera de Lukács, que sería pertinente para tratar de ponerla en su lugar. A partir de *Bouvard y Pecuchet* la novela, entonces, no tiene más vigencia: hay otra cosa.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 280, tradução nossa).

¹²³ “Si las novelas del siglo XX no son novelescas, y si Borges no ha escrito novelas, es porque Borges piensa, y toda su obra lo demuestra, que la única manera para un escritor en el siglo XX de ser novelista, consiste en no escribir novelas.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 281, tradução nossa).

¹²⁴ SAER. *La narración-objeto*, p. 174.

etnográficos, de crônicas da Conquista, de romance histórico, etc. se refletem na narrativa do velho grumete a partir de uma perspectiva transgressora em relação às amarras dos discursos eurocêntricos, das utopias anticolonialistas (como a do mito redentor de Cabeza de Vaca e de todo imaginário rebelde ideológico salvacionista das origens latino-americanas) e das pretensões representativas de uma literatura latino-americana. Se as relações com a tradição histórico-literária são possíveis de serem feitas, elas somente o seriam se considerarmos em uma relação tensa de respeito à tradição literária, na qual se busca, ao mesmo tempo, pervertê-la, repetindo-a em diferença, como compreende Santiago. A retórica, os objetos, as descrições, os personagens e fatos se espelham e se desnudam a partir de uma posição deslocada operada por um movimento de especulação antropológica que configura uma narrativa que se quer livre das amarras do realismo, seja do *boom* ou do novo romance histórico, como prefere Saer. As propostas literárias de Saer e de Santiago nos colocam diante de um posicionamento limítrofe e movente, que atravessa e é atravessado pelas esferas subjetivas e objetivas, particulares e universais do conhecimento humano.

Os desdobramentos textuais da história do jovem grumete dentro do próprio romance servem como exemplos para a problemática dos gêneros que se constituem enquanto verdades objetivas, colocada por Saer em seu conceito de ficção. Tanto o relato do padre Quesada, que o legitima enquanto escritor e biógrafo do enteado, quanto a peça de teatro, que se configura como uma forma de arte que apela para a autenticidade do testemunho, são colocadas como distantes da realidade da experiência pela qual passou o enteado. O protagonista, em seu manuscrito, engloba e entrecruza essas versões e as desautoriza como verdadeiras. Se a sua autobiografia também expressa a impossibilidade de desvelamento da verdade, ela se constitui como uma crítica às pretensões de representação objetiva sobre uma experiência que se tem com o mundo por meio da linguagem.

Florencia Garramuño salienta que, enquanto nos relatos de viagens a separação entre autobiografia e relato etnográfico apoia a construção de uma objetividade que se baseia precisamente nessa cisão, no romance saeriano, diferentemente, há uma fundamental cumplicidade entre autobiografia e relato sobre os índios que projeta desde o começo uma iniludível relação entre o enteado e os índios colastiné,¹²⁵ manifestada em cada um dos três

¹²⁵ Florência Garramuño e muitos outros críticos utilizam o termo “colastiné” para se referirem à tribo canibal do romance *El entonado*, apesar de seu narrador, como veremos, conferir um tratamento anônimo aos canibais. O termo, entretanto, é pertinente já que é utilizado pelo enteado, mesmo que uma única vez. Quando o protagonista é resgatado pelos espanhóis e os oficiais do navio o interpelam em busca de informações sobre os índios, ele responde: “se llamaban *colastiné*”. (SAER. *El entonado*, p. 92). Apesar do fato de que na zona de Santa Fe existiu a tribo Colastiné, não só registrada pela história como pela toponímia, o realismo especulativo antropológico de

discursos de maneira diferente, demonstrando assim, não somente a impossibilidade de uma objetividade semelhante a que aparece em relatos como o de Hans Staden, mas também o compromisso intersubjetivo diferente que cada um desses relatos constrói. Conforme Garramuño, esses discursos, ao se contradizerem, operam uma radical desconstrução da categoria de testemunha. As contradições e inconsistências que deles deriva colocam em questão a possibilidade mesma de uma representação objetiva sobre a experiência etnográfica.¹²⁶

El entenado se posiciona obliquamente a toda intertextualidade interna ou externa com as quais estabelece referências. Elas aparecem no romance como aspectos secundários, transitórios, que a narrativa utiliza como se fossem envoltórios que ocultassem uma essência transformacional – como uma roupa trocável e descartável, assim como a forma manifesta dos seres na cosmologia dos ameríndios observados por Viveiros de Castro. Conforme reconhece Florencia Abbate, o romance é alheio tanto às versões oficiais da história quanto às contra-oficiais, e seu narrador “parece situar-se em uma espécie de perspectiva oblíqua com respeito à dimensão histórica de sua experiência”.¹²⁷ Enfim, o romance saeriano não se reduz a um romance histórico, não reconstrói nenhum passado, mas cria um passado particular, pessoal, a partir de um momento presente.¹²⁸

2.2 *El entenado* e o pensamento de fronteira

Podemos interpretar a narrativa do enteado como se fosse um deslocamento intermitente de um vaga-lume em meio ao excesso de luzes que metaforizariam o sucesso e a difusão dos livros sobre relatos de viagens, índios e objetos e costumes exóticos, prisioneiros, canibalismos, que estavam em voga na época e eram proporcionados pelo instrumento de reprodutibilidade técnica que se tinha, e que, por ironia, o velho grumete detinha, que eram as máquinas de impressão tipográficas móveis. Como vimos, seu manuscrito se movimenta em uma direção marginal em relação a toda essa tradição de relatos e crônicas que foram impressos na época, e em relação aos romances históricos que se desenvolveram posteriormente. Mas como

Saer o impede de um tratamento historicista denominativo. Por necessidades retóricas, nosso trabalho também se valerá do termo “colastiné” e, quando for o momento, abordaremos a questão do anonimato.

¹²⁶ GARRAMUÑO. *Genealogías culturales*, p. 31; 107; 109-110.

¹²⁷ “parece ubicarse en una especie de perspectiva oblicua con respecto a la dimensión histórica de su experiencia” (ABBATE. *El espesor del presente*, p. 18, tradução nossa).

¹²⁸ Leituras críticas mais ou menos nesse sentido podem ser vistas nos textos de Florencia Garramuño, Florencia Abbate, Gabriel Riera, José Francisco Arellano Serratos, María Augusta Vintimilla, entre outros.

efetivamente essa narrativa se desloca nessa posição marginal? Como o narrador se posiciona entre as esferas particular e universal e mantém seu discurso movediço? Se a *antropologia especulativa* aponta para um pensamento de fronteira, como então proceder para ocupar esse entre-lugar?

Uma das formas de analisar o pensamento de fronteira em *El entenado* é através do estudos pós-estruturalistas franceses. No ensaio “Análise e interpretação” (1975) Silviano Santiago analisa o movimento de ruptura radical em relação ao pensamento ocidental efetuada a partir da infiltração dos conceitos de *diferença*, *transgressão* e *contradição* na atividade estruturalista, que, de acordo com o escritor, permitiu que “se começasse a *escrever* o fechamento da metafísica ocidental”.¹²⁹ O escritor mineiro desenvolve sua argumentação a partir da observação de Derrida (“A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”) quanto aos conceitos de “natureza” e de “cultura” no sistema de Lévi-Strauss, que o antropólogo constata serem premissas do etnocentrismo e as conserva como instrumento de trabalho, apesar de as criticar enquanto “valor de verdade”. O monstruoso e o impensado a que Lévi-Strauss relegava o *incesto* pela sua ambiguidade que, para o antropólogo, ostentava traços de natureza e cultura, não era visto como escândalo por Derrida, mas, justamente, como aquilo que escapa e precede os conceitos tradicionais como sua condição de possibilidade. Santiago salienta que nesse escapar, preceder e possibilitar está a tarefa de ruptura: “determinar esse momento de significação, anterior à diferenciação”.¹³⁰ Para essa tarefa, prossegue Santiago apoiado em perguntas de Derrida, é necessário antes abordar o problema do “conceito tradicional”, do “nome guardado” na memória. Para tal “será preciso compreender o mecanismo da ‘margem’, que abre e fecha, que fecha e abre, o mecanismo da *dupla* ciência” e trabalhar “com uma estrutura da marca dupla, da leitura dupla, da escritura dupla”.¹³¹

Como enfatiza Santiago, Derrida opera uma desconstrução do discurso da metafísica ocidental a partir do questionamento dos conceitos básicos de etno, logo e fonocentrismo, para então avançar nos “conceitos” de *différance* e *écriture*, passando o foco de discussão para a questão da *origem*, “problema por excelência nietzschiano” que os apartes fenomenológicos e existencialistas e as análises estruturalistas negligenciaram ou traduziram erroneamente por “começo”.¹³² Dentro da problemática da interpretação, Santiago ressalta a afirmação de Foucault de que signo e linguagem não são isentos de “avaliação” por parte do intérprete ou do

¹²⁹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 208.

¹³⁰ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 210.

¹³¹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 211.

¹³² SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 212.

genealogista, bem como a interpelação de Nietzsche sobre o “princípio da razão” fundamentado em uma *continuidade* pacífica e incondicional entre a linguagem e as coisas, ou seja, que cria a ilusão de que a linguagem seria a expressão adequada da realidade. Essa desconfiança em relação à linguagem como meio de *conhecimento* e busca da *verdade*, conforme Santiago, leva o filósofo a propor um outro sistema para a compreensão do valor do signo, no qual se abstrai da problemática da “coisa-em-si” e se vê o estabelecimento da linguagem, sua gênese, como uma sucessão de metáforas impostas pelo homem às coisas. A primeira metáfora seria transpor uma excitação nervosa em uma imagem e a segunda seria a imagem se transformar em som articulado. Essas metáforas, portanto, não correspondem às coisas do mundo real (“entidades originais”). Conforme Santiago, a desconfiança em relação à linguagem da filosofia ocidental surge com a compreensão de que um conceito é uma nova forma de metáfora, uma terceira metáfora, que distancia ainda mais a linguagem da coisa, na medida em que o conceito vive de uma contradição do pensamento ocidental, a identificação do não-idêntico pois cada conceito, como o de “folha”, por exemplo, foi estabelecido “com o abandono deliberado de todas as diferenças individuais”.¹³³ Com essa desconfiança, a relação pacífica entre a linguagem e as coisas é substituída por

[...] uma relação conflituosa que só pode ser descrita pelo vocabulário da *diferença* e da *violência*. O homem impõe *uma* e *sua* interpretação e *um* e *seu* valor quando utiliza criativamente a linguagem. O trabalho do filósofo, do crítico, será exatamente o de perceber a origem desta violência interpretativa, julgar o “valor dos valores”, estabelecidos por ela.¹³⁴

Com a noção de cadeia ininterrupta de interpretações que suscita a genealogia nietzschiana, Santiago salienta dois princípios diretores da interpretação a partir de Foucault: uma tarefa *infinita*, que não se completa por não haver nada para ser interpretado, já que tudo é interpretação, restando um movimento de circularidade, de volta sobre si mesma. Este aspecto infinito da atividade interpretativa também se ressalta em Freud, por exemplo, quando este afirma a polissemia do texto onírico, cujos significados não se esgotam com as interpretações pois sempre resta um ponto insondável em todo sonho, que seria “o ponto de contato com o desconhecido”.¹³⁵ Tendo em vista esse aspecto polissêmico e impossibilitado de totalização da interpretação, Derrida opera uma tarefa de ruptura com o *centro* ordenador que limitava o jogo

¹³³ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 214.

¹³⁴ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 214.

¹³⁵ Freud, *Interpretação dos sonhos*, citado em SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 215.

da estrutura. De acordo com Santiago, ao se descentrar a estrutura, ao se deixar de pensá-la como ordenada por um “significado transcendental”

[...] amplia-se indefinidamente o jogo da significação, na medida em que destituindo da condição de óptica estruturante os conceitos de princípio e de fim, passa o discurso *escrito* a se impor como estrutura solta, abandonada, desamparada, seja por parte do autor, como de qualquer outro elemento estranho à cadeia dos significantes. De um sistema te(le)ológico, típico do discurso da metafísica ocidental, passamos a um “sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças”.¹³⁶

Com estas colocações, Santiago evidencia que a tarefa de ruptura com o pensamento metafísico ocidental consiste em encontrar uma organização dos objetos em uma ordem que não seja a da semelhança e da oposição. Trata-se, enfim, de buscar um posicionamento especulativo, de olhar o mundo a partir de uma perspectiva que enxergue e tente compreender o objeto por meio de sua diferença constitutiva e não em seu fechamento ordenador de sentido. Uma perspectiva que considere o jogo e a relação, não como significados a serem apreendidos, mas como elementos estruturantes. O escritor mineiro se apropria desta tarefa de ruptura e, aliando-a à lógica local antropofágica, recria a desconstrução derridiana, ou a inversão de valores nietzschiana, propondo uma saída retórica para a arte latino-americana como alternativa ao binarismo e à síntese dialética: um entre-lugar sem um centro ordenador, a partir do qual se possa identificar as violências interpretativas que colocam a América Latina como cópia e simulacro da metrópole europeia. Buscar as origens dos conceitos, resgatar suas ambiguidades e, ampliando os jogos de significação, se deslocar em busca de pontos de contato com aquilo que, embora possa ter sido codificado na linguagem, permanece, pelo menos em parte, desconhecido, ou seja: o pensamento selvagem, ou qualquer pensamento que represente uma ameaça ou que não seja de interesse para as instituições de poder e controle social. Esta tarefa pode ser exemplificada através do romance *El entenado*.

El entenado, a priori, parece ser um relato linear sobre as desventuras de um viajante europeu em terras desconhecidas que se seguirá em ordem cronológica. Contudo, essa história é progressivamente desestruturada por lembranças inesperadas e questionamentos do protagonista, que se inscrevem no relato como se fossem fluxos de pensamento, dos quais emergem as inseguranças e dúvidas sobre o passado, a memória, linguagem e a condição humana. Os lampejos de memória e reflexões de pensamento vão sendo introduzidos e

¹³⁶ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 216.

intensificados gradualmente durante na narrativa até tomarem conta do relato e se excederem nele em hesitações de cunho filosófico e artístico.

Logo no começo, quando está descrevendo os eventos da chegada do navio espanhol à costa da atual Argentina, o narrador faz uma pausa na descrição do passado para introduzir uma reflexão no presente de sua escritura, sobre a lembrança do suspiro profundo e mal agourado do capitão, que ele afirma que irá carregar até sua morte. Em seguida, retoma o relato e narra o momento do ataque indígena, sua captura e condução pela mata e pelo rio até a outra margem onde habitava a tribo, momento em que novamente faz uma digressão, desta vez para refletir sobre sua condição de órfão e de seu renascimento diante de homens desnudos e estranhos. Ao que se segue retomando a história com a tribo e o desenrolar da cerimônia antropofágica. Em meio ao detalhamento sobre a orgia entre os índios que se sucede ao banquete canibal, o narrador introduz um questionamento sobre a incerteza da presença e reflete sobre a autonomia da memória e a tensão entre lembrança e presente.

De uma narrativa que, ora se aproxima, ora se distancia da estrutura descritiva dos relatos tradicionais, aos poucos as digressões vão se intensificando. Um leitor que busque um resumo dos eventos desse romance, se vê perdido¹³⁷ nesse jogo entre objetividade e subjetividade e, para que tenha uma noção de seus eventos, deve embarcar nessas dilatações e compressões entre descrições e especulações, entre relato linear e lampejos reflexivos, que terminam por confundir a história. Ao interpolar fluxos de pensamentos como se fossem interrupções de sonolência entre o sonho e a realidade, o enteado espelha a atmosfera de trânsito entre mundos na qual se dá sua escritura: em sua casa branca, isolado, no silêncio da noite, escrevendo em condição sonâmbula.

Após anos vagando, o enteado se encontra com um velho de um grupo de teatro ambulante e descobre que sua experiência de prisioneiro no Novo Mundo já era de conhecimento de toda Europa, e que falava-se dela com a tenacidade repetitiva com as quais se evocavam as lendas. Diante da expectativa de riqueza que o grupo de teatro tinha de representar uma comédia sobre a lenda, escrita e representada por aquele que a testemunhou, o protagonista, mesmo reconhecendo o interesse e vulgaridade da empreitada, aceita o convite feito pelo velho ambicioso. A peça que o enteado escreveu, contudo, não relatava nenhuma verdade, e, se em

¹³⁷ María Teresa Gramuglio, por exemplo, reconhece na leitura desse romance uma dificuldade em ordenar o tumulto de associações, descobertas, sensações, reconhecimento de pistas, interrogações, deslumbramento, estranheza e prazer que nele se operam. (Gramuglio, “La filosofía en el relato”, citado em BALDERSTON. *Del recuerdo a la voz*, p. 10-11). O próprio Saer afirma que o tempo e a estrutura do relato desse romance aparecem distorcidos mesmo que de maneira discreta. (SAER. *Memoria del río*, p. 5).

algum verso a verdade se infiltrava, o velho, preocupado com o gosto de seu público, a censurava, mandando o enteado riscá-la. O narrador segue então com o grupo ambulante, atuando pelas cidades do Velho Continente, sempre esperando que seu embuste fosse denunciado por alguém da plateia. Com o decorrer das apresentações ele percebe que o êxito de sua comédia, independentemente se ele mudasse o sentido das falas, demonstrava o vazio absoluto de seus semelhantes europeus:

Aprendi, graças a esses envoltórios vazios que pretendiam chamar-se homens, o riso amargo e um pouco superior de quem possui, em relação com os manipuladores de generalidades, a vantagem da experiência. Mais que as crueldades dos exércitos, a rapina indecente do comércio, os malabarismos da moral para justificar toda classe de maldades, foi o êxito de nossa comédia o que me ilustrou sobre a essência verdadeira de meus semelhantes: o vigor dos aplausos que festejavam meus versos insensatos demonstrava a vacuidade absoluta desses homens, e a impressão de que eram uma multidão de vestidos desbotados preenchidos de palha, ou formas sem substância infladas pelo ar indiferente do planeta, não deixavam de me visitar a cada apresentação. Às vezes, de propósito, mudava o sentido de minhas próprias falas, retorcendo-as até transformá-las em períodos ociosos e absurdos, com a esperança de que o público, reagindo, desbaratasse finalmente a impostura, mas essas manobras não modificaram em nada o comportamento das multidões. Algo exterior a eles, a fama que nos precedia ou a lenda que havia dado origem à comédia, havia decidido de antemão que nossa representação devia ter um sentido, e a multidão, maquinal, o encontrava de imediato, extasiando-se com ele. Outros países do continente começaram também a nos chamar, e como neles se falavam outros idiomas, para que nos entendesse todo o mundo, transformamos, uma noite, o velho e eu, a comédia em pantomima.¹³⁸

Enquanto o enteado atuava performaticamente, buscando interação da plateia, o seu público imaginava estar diante de uma representação fidedigna à sua experiência entre os

¹³⁸ “Aprendí, gracias a esos envoltorios vacíos que pretendían llamarse hombres, la risa amarga y un poco superior de quien posee, en relación con los manipuladores de generalidades, la ventaja de la experiencia. Más que las crueldades de los ejércitos, la rapiña indecente del comercio, los malabarismos de la moral para justificar toda clase de maldades, fue el éxito de nuestra comedia lo que me ilustró sobre la esencia verdadera de mis semejantes: el vigor de los aplausos que festejaban mis versos insensatos demostraba la vaciedad absoluta de esos hombres, y la impresión de que eran una muchedumbre de vestidos deslavados rellenos de paja, o formas sin sustancia infladas por el aire indiferente del planeta, no dejaba de visitarme a cada función. A veces, a propósito, cambiaba el sentido de mis propios parlamentos, retorciéndolos hasta transformarlos en períodos huecos y absurdos, con la esperanza de que el público, reaccionando, desbaratase al fin la impostura, pero esas maniobras no modificaban en nada el comportamiento de las muchedumbres. Algo exterior a ellos, la fama que nos precedía o la leyenda que había dado origen a la comedia, había decidido de antemano que nuestra representación debía tener un sentido, y la muchedumbre, maquinal, lo encontraba de inmediato, extasiándose con él. De otros países del continente empezaron también a llamarnos, y como en ellos se hablaban otros idiomas, para que nos entendiera todo el mundo, transformamos, una noche, el viejo y yo, la comedia en pantomima.” (SAER. *El entonado*, p. 109-110, tradução nossa).

canibais. Mesmo contradizendo suas falas nas apresentações, ele e os integrantes do grupo alcançaram riqueza e fama, pois, conforme reconhece o protagonista, era justamente a lenda em torno de sua experiência com os canibais e sua condição de “sobrevivente genuíno” o que conferia o poder de convicção ao espetáculo, e não a veracidade de seus versos. Com esta comédia exitosa que, apesar de ter sido representada por uma testemunha legítima, teve a verdade dos fatos censurada e, ainda por cima, se apresenta com as falas deliberadamente contraditórias como forma provocativa, sem contar o agravante de transformar a peça em pantomina para contornar problemas de tradução, o narrador coloca em xeque o triunfo de uma arte ou de uma narrativa que reclama para si uma representatividade sobre a experiência e sobre o mundo. Através da farsa de sua comédia e da lenda que a precede, o enteado mostra que até mesmo a narrativa de uma testemunha legítima não é garantia de veracidade dos fatos, que se subvertem em prol de interesses, expectativas e objetivos privados ou públicos, evidenciando assim a relação conflituosa entre a linguagem e as coisas, e a violência interpretativa que a partir dela se efetua.

Nessas considerações do grumete ator, temos, não somente uma crítica aos movimentos literários dos anos 1960 e 1980, como o realismo literário do *boom* ou o novo romance histórico – considerados por Saer como formas previsíveis, familiares e distantes da realidade, mas também uma crítica à noção de arte em geral enquanto forma de representação de uma realidade. Foi por meio de sua peça de teatro, foi no decorrer de suas atuações performáticas, que o enteado logrou perceber o vazio que sustentava os corpos das multidões que aplaudiam seus discursos contraditórios. Se o êxito de sua comédia charlatã que se apresentava enquanto uma arte representativa (mimética) teve mais poder de ilustrar a falta de senso crítico de seus semelhantes do que a atrocidade militar, a espoliação comercial e a falsa moral cristã praticadas no Novo Mundo, podemos dizer que este narrador se insere em uma perspectiva crítica que reconhece a responsabilidade da arte com a violência. Dentro desta perspectiva, Nadson Vinícius dos Santos, por exemplo, analisa as reflexões de Nietzsche, Marx e Freud a respeito da violência humana relacionando-as com a literatura de testemunho no contexto latino-americano dos regimes ditatoriais em que a violência toma proporções absurdas. Para Nadson, as literaturas produzidas nesse cenário “não se isentam do diálogo com as formulações dos ‘mestres da suspeita’, pois a violência neles contemplada toca as noções de ideologia, inconsciente, violência social e vontade de poder”.¹³⁹ Marcos Natali, por sua vez, a partir do conto “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño, questiona a tradição da crença na imunidade da

¹³⁹ DOS SANTOS. A violência segundo os mestres da suspeita, p. 23.

literatura ao horror e afirma que ela não escapa da violência.¹⁴⁰ Francis Wolff, procurando escapar das concepções etnocentristas e relativistas, define o bárbaro enquanto uma cultura que não dispõe em si possibilidades de aceitar, assimilar ou reconhecer outra forma de humanidade, fechando-se em si mesma.¹⁴¹ A barbárie representa, no sentido de civilização enquanto costumes e relações que parecem humanas, a perda de qualquer sentimento humanitário, o que inclui nesse sentido fenômenos como o genocídio.¹⁴² O filósofo reconhece que toda civilização é passível de um retorno a práticas bárbaras, contrariando a ideia de humanidade enquanto evolução civilizatória. Wolff utiliza o exemplo da Alemanha nazista, na qual seus agentes, repletos de polidez e de cultura, foram capazes de cometer atrocidades como a do Holocausto, como que desnaturados por um excesso de civilização, em um movimento genocida no qual se uniu monstrosidade e selvageria ao saber e à racionalidade.¹⁴³ A barbárie não é mais um conceito de erudição e nem de integração, como atenta Francis Wolff. Não é mais um conceito que ajuda a entender por que em um país com uma enorme quantidade de doutores e sem problemas com o analfabetismo, que era a Alemanha no início do século XX, produziu o nazismo. A educação formal não elimina a barbárie, pelo contrário, ao excluir pessoas não educadas, ela cria condições para uma nova barbárie.

Nesse sentido, o romance de Saer comporta em seu mundo ficcional um protagonista que reconhece o silêncio de seus semelhantes e expõe a violência praticada por sua nação “civilizada”, seja através da brutalidade das armas – como quando o grumete observa os corpos sem vida dos índios e de alguns espanhóis descendo rio abaixo pouco antes de retornar para Europa –, seja através de uma violência sutil e mais poderosa, a da linguagem e suas formas preconceituosas de representação. A partir de lembranças e especulações, o narrador, com suas incertezas, vai aos poucos questionando a visão europeia que se tinha dos índios. Quando o enteado fica sabendo que as comunidades indígenas haviam sido praticamente exterminadas, ele questiona a noção ocidental de selvagem:

Entretanto, ao mesmo tempo que caíam, arrastavam consigo aqueles que os exterminavam. Como eles eram a única sustentação do exterior, o exterior desaparecia com eles, afastado, pela destruição daquilo que o concebia, na inexistência. O que os soldados que os assassinavam nunca poderiam chegar a entender era que, ao mesmo tempo que suas vítimas, também eles abandonavam este mundo. Pode-se dizer que,

¹⁴⁰ “Haveria uma fórmula, uma teoria da literatura? Se houver, parece ser algo como o seguinte: embora seja comum em muitas tradições literárias a crença na imunidade da literatura ao horror, nem nela se escapa da violência.” (NATALI. *Da violência, da verdadeira violência*, p. 28).

¹⁴¹ WOLFF. *Quem é bárbaro?*, p. 40-42.

¹⁴² WOLFF. *Quem é bárbaro?*, p. 23.

¹⁴³ WOLFF. *Quem é bárbaro?*, p. 28-30.

desde que os índios foram destruídos, o universo inteiro ficou derivando no nada. Se esse universo tão pouco segura tinha, para existir, algum fundamento, esse fundamento era, justamente, os índios, que, entre tanta incerteza, eram o que se assemelhava mais ao certo. Chamá-los de selvagens é prova de ignorância; não se pode chamar de selvagens a seres que suportam tal responsabilidade. A luzinha tênue que carregavam adentro, e que conseguiam manter acesa a duras penas, iluminava, apesar de sua fragilidade, com seus reflexos inconstantes, esse círculo incerto e escuro que era o externo e que começava já em seus próprios corpos. O céu vasto não os cobria mas, pelo contrário, dependia deles para poder desdobrar, sobre essa terra nua, sua firmeza adornada.¹⁴⁴

Nessa passagem, o narrador se aproxima de uma perspectiva de possível inversão de valores que aparece como tema no ensaio “Dos canibais” de Montaigne,¹⁴⁵ que é também o ponto de partida do pensamento de Silviano Santiago para desenvolver sua proposta de descolonização. Aqui, o enteado entra no espaço discursivo de equilíbrio e compromisso com o julgamento de qualidade que Pirro inaugura, e opera um descentramento conceitual estabelecido pelas civilizações europeias, tarefa desconstrutora da qual o escritor mineiro se apropria como um procedimento crítico para o espaço de enunciação do discurso latino-americano. Conforme o narrador saeriano, quando os soldados espanhóis invadiram o mundo da tribo canibal, eles não trouxeram a morte mas sim “o inominado”, e, ao exterminar os índios, eles igualmente eram arrastados, pois estavam também destruindo aquilo que, por ignorância e ironia, costumavam chamar de “Paraíso terrestre”.

Conforme salienta Graciela Ravetti, *El entenado* situa o encontro entre brancos e ameríndios em um momento anterior a qualquer estudo “sobre influencias mútuas e de transformações no processo de conquista e colonização: é como se fosse a primeira versão de uma perspectiva do encontro com a alteridade, que emoldura o momento da instalação do ponto

¹⁴⁴ “Sin embargo, al mismo tiempo que caían, arrastraban con ellos a los que los exterminaban. Como ellos eran el único sostén de lo exterior, lo exterior desaparecía con ellos, arrumbado, por la destrucción de lo que lo concebía, en la inexistencia. Lo que los soldados que los asesinaban nunca podrían llegar a entender era que, al mismo tiempo que sus víctimas, también ellos abandonaban este mundo. Puede decirse que, desde que los indios fueron destruidos, el universo entero se ha quedado derivando en la nada. Si ese universo tan poco seguro tenía, para existir, algún fundamento, ese fundamento eran, justamente, los indios, que, entre tanta incertidumbre, eran lo que se asemejava más a lo cierto. Llamarlos salvajes es prueba de ignorancia; no se puede llamar salvajes a seres que soportan tal responsabilidad. La lucecita tenue que llevaban adentro, y que lograban mantener encendida a duras penas, iluminaba, a pesar de su fragilidad, con sus reflejos cambiantes, ese círculo incierto y oscuro que era lo externo y que empezaba ya en sus propios cuerpos. El cielo vasto no los cobijaba sino que, por el contrario, dependía de ellos para poder desplegar, sobre esa tierra desnuda, su firmeza enjoyada.” (SAER. *El entenado*, p. 124-125, tradução nossa).

¹⁴⁵ Para relações entre essa passagem de *El entenado* e o ensaio de Montaigne, ver VINTIMILLA. Del canibalismo como metáfora narrativa.

de vista da identidade latino-americana.”¹⁴⁶ Em seu romance, Saer ficcionaliza este primeiro encontro a partir de uma perspectiva, que não é de contraposição, mas de aproximação e recepção do outro e de seu mundo. Reconhecendo a ignorância mútua entre o povo europeu e o indígena, ao salientar a carga de preconceito da noção ocidental de selvagem e considerar a responsabilidade dos canibais em sustentar o mundo em que vivem, o enteado se desloca do ponto de vista do colonizador que concebe os índios como “escravos” e “animais” e se aproxima de uma “tradução do desejo de conhecer”¹⁴⁷ o outro.

Após questionar o termo “selvagem”, o enteado passa para uma desconfiança em relação à linguagem, tecendo considerações sobre a presença das coisas e o vazio das palavras que, ao serem pronunciadas repetidamente, perdem definitivamente o seu sentido, reiterando uma reflexão que aparece obsessivamente em *La mayor*:

Uma palavra qualquer, a mais comum, que empregamos muitas vezes por dia, começa a soar estranha, se desprende de seu sentido, e se torna ruído puro. Começamos, curiosos, a repeti-la; mas o sentido, que nos fora tão patente, não volta apesar da repetição mas, pelo contrário, quanto mais repetimos a palavra mais estranha e desconhecida nos soa. Essa ausência de sentido que, sem ser convocada, nos invade ao mesmo tempo que as coisas, nos impregna, rápida, de um gosto de irrealidade que os dias, com seu peso de sonolência, estreitam, deixando-nos apenas um sabor residual, uma reminiscência vaga ou uma sombra de objeção que turva um pouco nosso comércio com o mundo. Sem que nos demos conta, seguimos pestanejando, de um modo imperceptível, depois do deslumbramento e, absorvendo o mundo, preferimos, para evitar o delírio, atribuir-nos de um modo exclusivo as causas dessa estranheza. É, sem dúvida alguma, mil vezes preferível que seja alguém e não o mundo o que vacila.¹⁴⁸

O protagonista, que durante anos tentava entender por que os índios negavam temerosamente o mundo, à primeira vista irrefutável, em que viviam, percebe que, entre as presenças dessa realidade (sol, estrelas, árvores, rio, areia amarela, ar de verão, corpos que

¹⁴⁶ RAVETTI. Os mitos guaranis sobre canibalismo e sua relação com *El entenado* de Juan José Saer, p. 1037.

¹⁴⁷ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 10-11.

¹⁴⁸ “Una palabra cualquiera, la más común, que empleamos muchas veces por día, empieza a sonar extraña, se despegas de su sentido, y se vuelve ruido puro. Empezamos, curiosos, a repetirla; pero el sentido, que nos fuera tan palmario, no vuelve a pesar de la repetición sino que, por el contrario, cuanto más repetimos la palabra más extraña y desconocida nos suena. Esa ausencia de sentido que, sin ser convocada, nos invade al mismo tiempo que a las cosas, nos impregna, rápida, de un gusto de irrealidad que los días, con su peso de somnolencia, adelgazan, dejándonos apenas un regusto, una reminiscencia vaga o una sombra de objeción que enturbia un poco nuestro comercio con el mundo. Sin darnos cuenta, seguimos parpadeando, de un modo imperceptible, después del encandilamiento y, absolviendo al mundo preferimos, para esquivar el delirio, atribuirnos de un modo exclusivo las causas de esa extrañeza. Es, sin duda alguna, mil veces preferible que sea uno y no el mundo lo que vacila.” (SAER. *El entenado*, p. 126, tradução nossa).

nascer e morrer, o fluxo dos dias) que nos parecem familiares nos anos de inocência, é possível que, diante da evidencia do inexplicável, nos instale o sentimento de atravessar uma fantasmagoria – um sentimento semelhante ao que o enteado sentia nas apresentações de sua peça de teatro, de ver a si e a seus companheiros repetindo gestos e palavras das quais estava ausente o verdadeiro. Ou seja, aquilo que achamos que conhecemos através da mediação das palavras e que nos parece ser verdade é em realidade mera repetição sem sentido e equivocada em relação ao mundo. Ou, dito de outra forma, são metáforas que se afastam do objeto. Essa ideia de perda de sentido da linguagem é muito explorada no romance póstumo de Roberto Bolaño, *2666*. No capítulo “La parte de los crímenes” esse efeito de repetir uma palavra até perder o seu sentido é obtido através das series de arquivo de assassinatos, descritos em exaustão e em formato informativo dos meios jornalísticos, e permite evidenciar o vazio dos discursos e registros da sociedade contemporânea. Se aproximamos o universo ficcional do romance saeriano ao do bolañiano, como se o universo de um fosse a continuação do universo do outro, a fantasmagoria que o enteado vê no público renascentista seria antecessora à da fantasmagoria da sociedade na era da informação, da opinião pública, que é indiferente frente ao cruel assassinato de mulheres. Nos dois romances, a perda de sentido da linguagem ou do ato de representar está relacionada à uma violência interpretativa que, em *El enteado*, considerando a reflexão de seu narrador sobre a palavra que é repetida até perder o seu sentido, nos dá a entender que a origem desta violência está na própria palavra, no próprio ato de se pronunciá-la.

Dando continuidade ao seu questionamento sobre a linguagem, em determinado momento o enteado comenta sobre as dificuldades de organização e ordenação de suas lembranças remotas em forma textual:

[...] o centro de cada lembrança parece se deslocar em todas as direções e como cada detalhe vai crescendo no conjunto, e, à medida que esse detalhe cresce outros detalhes que estavam esquecidos aparecem, se multiplicam e se ampliam por sua vez, muitas vezes começo a me sentir um pouco desolado e me digo que não somente o mundo é infinito mas que cada uma de suas partes, e portanto minhas próprias lembranças, também são. Nesses dias costumo dizer que os índios, guardando-me tanto tempo com eles, não souberam me preservar do mal que os roía.¹⁴⁹

¹⁴⁹ “[...] el centro de cada recuerdo parece desplazarse en todas direcciones y como cada detalle va creciendo en el conjunto, y, a medida que ese detalle crece otros detalles que estaban olvidados aparecen, se multiplican y se agrandan a su vez, muchas veces empiezo a sentirme un poco desolado y me digo que no solamente el mundo es infinito sino que cada una de sus partes, y por ende mis propios recuerdos, también lo es. En esos días me sé decir que los indios, guardándome tanto tiempo con ellos, no supieron preservarme del mal que los roía.” (SAER. *El enteado*, p. 137, tradução nossa).

Ao reconhecer que suas lembranças se multiplicam em detalhes ao infinito podemos ver que o protagonista está considerando o caráter polissêmico das coisas. Estas lembranças que se apresentam infinitamente ao enteado – e que de certo modo nos remetem à imagem de Saer diante do Rio da Prata em meio à turbulência e à variação indiscriminada de cores – contaminam e vão tomando conta de seu texto até que, na parte final, a narrativa se abre para reflexões filosóficas, antropológicas e literárias, apagando as fronteiras entre estes discursos, resultando assim em uma escrita estruturada por uma múltipla ciência, uma narrativa híbrida, polissêmica, que se intensifica através da interpolação de três casos narrativos, três imagens fortes que irrompem de suas lembranças e que possibilitam interpretações inesgotáveis: o jogo das crianças indígenas, o índio agonizando, e a imagem do eclipse em companhia dos canibais e que dá fim ao romance. O próprio narrador irá nos advertir que seu manuscrito pode ter vários significados sem que algum deles possa ser considerado verdadeiro. O romance saeriano, ao se apresentar como uma narrativa similar a uma cadeia ininterrupta de interpretações, se distancia de uma estrutura de pensamento ilusória que concebe a linguagem como a expressão adequada da realidade, se aproximando assim da tarefa de escrita dupla de que Santiago se apropria para defender um espaço de enunciação movente e deslizante para o discurso latino-americano. Um espaço discursivo que conserva as ambiguidades e as incertezas em relação aos seres e objetos do mundo.

Através das lembranças e reflexões do narrador, Saer abala de forma sutil a “concepção ingênua sobre a essência e a ordem dos acontecimentos”¹⁵⁰ e aponta para questões problemáticas como tempo, espaço, percepção e consciência. Para o escritor argentino, *El entenado* simula “a ingenuidade épica em um relato com pretensões vagamente filosóficas”.¹⁵¹ Poderíamos entender o romance saeriano dentro de uma espécie de tradição de “diário de pensamento” que menciona Georges Didi-Huberman, na medida em que esta narrativa rompe com a escrita cronológica através de uma rede de anacronismos¹⁵² tirados de suas lembranças remotas de uma tribo canibal na América. Podemos estabelecer, por exemplo, um paralelo entre a narrativa do enteado e a concepção de pensamento móvel que Deleuze reconhece em Nietzsche. Nesse sentido, aproveitemos uma observação de Gabriel Riera sobre o retorno ao passado que, conforme Saer em seu ensaio sobre *Zama*, se efetua por meio de um *rodeio lógico e ontológico*. Para Riera, em *El entenado* esse retorno se produz sobre uma dupla modalidade:

¹⁵⁰ “concepción ingenua acerca de la esencia y del orden de los acontecimientos” (SAER. Memoria del río, p. 5, tradução nossa).

¹⁵¹ “la ingenuidad épica en un relato con pretensiones vagamente filosóficas” (SAER. Memoria del río, p. 5, tradução nossa).

¹⁵² DIDI-HUBERMAN. *Quando as imagens tomam posição*, p. 24.

de um lado, o canibalismo (que é uma recriação da cena original da colonização do Rio da Prata) em que o romance utilizaria o modelo da “heterologia clássica”¹⁵³ que vem anunciado na epígrafe de Heródoto¹⁵⁴ que antecede a narrativa, e, de outro lado, e invenção do Outro (a tribo canibal que carece de documentação) que excederia o modelo, invadindo-o e rompendo com os seus objetivos ao afetar a descrição fidedigna sobre a tribo. Considerando este desdobramento apontado por Riera, poderíamos dizer que a narrativa do romance saeriano coloca em movimento duas perspectivas filosóficas discutidas por Deleuze em “Pensamento nômade”. De um lado, *El entenado* apresenta uma verossimilhança com os discursos tradicionais herdados pelo narrador, como os relatos e crônicas de viagens e a autobiografia, que podem ser entendidos como se fossem os ecos do pensamento filosófico tradicional, codificado, que opera dentro da lógica dos significados (representação das coisas ou pessoas) e dos significantes (representação das palavras) e, nesse sentido, funcionaria como uma máquina de guerra administrativa, burocrática, usada pelo déspota, cuja “relação com o exterior é sempre mediatizada e dissolvida por uma interioridade, em uma interioridade.”¹⁵⁵ De outro, os lampejos de memória e reflexões que subvertem o relato e aproximam o narrador à estrutura de pensamento da tribo canibal podem ser compreendidos como um fluxo de intensidades de seu passado, que escapa aos códigos dos relatos e crônicas convencionais, rompendo com seus objetivos, assim como a escrita contra-filosófica de Nietzsche, que, para Deleuze, em um “deslocamento perpétuo de intensidades”¹⁵⁶ opera uma descodificação, funcionando como uma máquina de guerra móvel, nômade.

Façamos, por enquanto, uma pausa nesta aproximação pois a retomaremos após aprofundarmos na experiência do enteado com a tribo canibal. Para o momento, vamos dizer que em *El entenado* Saer se apropria da tradição literária quinhentista dos relatos de viagem que objetivava descrever e inventariar os povos ameríndios e cria um universo ficcional para especular em torno do homem, para além do pressuposto catalográfico da visão etnocentrista da época. As lembranças fragmentadas, recorrentes em sua memória e as inquietações de seu pensamento impulsionam o velho grumete na escritura de seu manuscrito que, negando a prática

¹⁵³ Gabriel Riera insere *El entenado* em relação com uma longa tradição de textos sobre o outro que se inaugura com Heródoto e se rearticula na modernidade a partir de Jean de Léry, Montaigne, Rousseau e Lévi-Strauss. De acordo com o ensaísta, tanto Léry quanto Montaigne empregam a autorização narrativa da testemunha fidedigna, bem como a estrutura do relato de viagem, que, conforme Certeau, se articula em três etapas (a viagem ao desconhecido, a descrição fidedigna da sociedade selvagem, e o retorno). (RIERA. La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”?, p. 372-373).

¹⁵⁴ “...más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...” (SAER. *El entenado*).

¹⁵⁵ DELEUZE. Pensamento nômade, p. 323.

¹⁵⁶ DELEUZE. Pensamento nômade, p. 325.

do testemunho enquanto autobiografia e representação fidedignas, evita a codificação de si e do outro e sustenta a dúvida sobre a condição humana. O narrador de *El entenado* não toma partido dos índios, praticamente exterminados, mas cria uma relação de empatia com eles e parece tomar posição em relação ao genocídio indígena praticado pelos colonizadores europeus, a partir de sua crítica à violência da linguagem e de sua observação sobre o preconceito que se esconde por trás de uma representação conceitual, como no parágrafo montaigneano em que questiona o “nome guardado” na memória ocidental e que foi herdado do mundo antigo: a noção de “selvagem”, utilizada para se referir àqueles que são alheios ao mundo “civilizado” do narciso que os observa. Levando em conta a perspectiva de Silviano Santiago de não descartar a tradição cultural herdada e copiá-la em diferença, e relacionando-a com a proposta saeriana de *antropologia especulativa*, podemos dizer que os modelos textuais tradicionais que dialogam com o romance são tencionados através de seu entrecruzamento com as subjetividades do pensamento do narrador e constituem uma narrativa que se desdobram em uma diferença: a invenção de uma alteridade.

3 *El entenado* e o encontro de mundos: uma antropologia especulativa

3.1 O jogo de espelhos antropológicos na narrativa saeriana

Conforme Cristiane Checchia, o narrador de *El entenado* “transita por diferentes pontos de vista, por diferentes registros discursivos e por diferentes temporalidades”. Assim como no conto de Guimarães Rosa, este romance “materializa na escrita o desejo exploratório sobre a materialidade de um Outro/Mesmo inventado na língua, permitindo o questionamento mais amplo de visões de mundo estabelecidas como únicas e de significados assumidos como realidades *a priori*”.¹⁵⁷ A partir desta observação tentaremos aprofundar em uma leitura que nos permita verificar de que forma o romance *El entenado* se desloca e ocupa posições entre dois mundos distintos.

Como havíamos salientado, o imaginário do espelho é muito explorado nas narrativas de Saer. A ideia de espelhamento subentendida no termo “especulativa” de seu conceito de ficção é desenvolvida pelo escritor em outros textos. Em um curto relato titulado “El espejo”, o narrador saeriano afirma:

É que ver a si mesmo sob uma luz capital tem um preço muito alto, que não se pode calcular em dinheiro ou em objetos. Os outros se transformam em mim, e eu sou os outros, de maneira que recebo o que pude ter dado. Para poder fazer o mundo à minha imagem, tive que me converter eu mesmo no mundo, e me desdobro como ele, oferecido, aberto. Passo pelo mundo com cada um dos que passam por mim. No grande espelho do amor o mundo e eu nos contemplamos, surpreendidos, cada um com a máscara do outro, tratando de ler nessa inversão multiplicada como em um palimpsesto impossível.¹⁵⁸

Por esta passagem podemos ver que o narrador saeriano considera a narrativa ficcional no sentido de espelho ou reflexo em que um se vê refletido, invertido e multiplicado. Em entrevista para Marily Martínez-Richter, Juan José Saer afirma que a ficção é uma “antropologia especulativa” pois se trata de uma teoria do homem. Contudo, para o argentino, essa teoria não é empírica, nem probatória, nem taxativa, nem afirmativa, mas meramente

¹⁵⁷ CHECCHIA, *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, p. 109.

¹⁵⁸ “Es que verse a sí mismo a una luz capital tiene un precio muy alto, que no se puede calcular en dinero o en objetos. Los otros se transforman en mí, y yo soy los otros, así que recibo lo que pude haber dado. Para poder hacer el mundo a mi imagen, he debido convertirme yo mismo en el mundo, y me tiendo como él, ofrecido, abierto. Paso por sobre el mundo con cada uno de los que pasan sobre mí. En el gran espejo del amor el mundo y yo nos contemplamos, sorprendidos, cada uno con la máscara del otro, tratando de leer en esa inversión multiplicada como en un palimpsesto imposible.” (SAER. *La mayor*, p. 134, tradução nossa).

especulativa, e salienta que o termo “especulativo” comporta inclusive a palavra “espelho”.¹⁵⁹ Em entrevista posterior, Saer agrega que o gesto antropológico na experiência literária está presente em toda boa literatura e que cada escritor tem sua própria concepção de homem. Aqui o escritor reitera o descompromisso objetivo de seu postulado ficcional considerando que essa antropologia é “especulativa” porque não é empírica nem elaborada intelectualmente e também porque na noção de “especulativo” está a função de espelho atribuída à literatura, à narrativa e à poesia.¹⁶⁰

Já apontamos alguns espelhamentos, como o da inversão entre a liberdade reivindicada para o escritor em seu ensaio sobre o conceito de ficção, em contrapartida com as limitações editoriais impostas ao seu tratado imaginário, como o das percepções invertidas do escritor diante do Rio da Prata, ora em estado de inércia, ora de tormenta, e como o do jogo de movimentar-se entre estar dentro e estar fora. A narrativa de *El entenado*, especificamente, apresenta um inesgotável jogo de espelhos. Uma leitura atenta do romance permite identificar uma teia especular quase infundável. Em linhas gerais, a crítica sobre este romance tem apontado, mesmo que sucintamente em alguns casos, espelhamentos, ora duplicado, ora invertido, ora fragmentado ou deformado, entre o rio que duplica o céu, o jogo de figuras geométricas das crianças na praia, o ritual canibal, a movimentação eufórica dos espanhóis ao pisar em novas terras, o ato de representar, as lembranças recorrentes da memória, a reflexão especulativa, o avançar do remo, a movimentação da escrita, e a própria narrativa ficcional.¹⁶¹ Tentaremos contribuir com essas leituras nos concentrando nos espelhamentos de *El entenado* em torno de duas ontologias distintas, duas formas de enxergar e de se relacionar com o mundo – a europeia e a ameríndia.

Desde o primeiro parágrafo, o narrador de *El entenado* nos apresenta duas naturezas que se tencionam: o mundo ameríndio (costas vazias, praia amarela, céu abundante, dilatado, que causa a impressão de os homens serem formigas no centro de um deserto) e o mundo europeu (cidades que dissimulam o céu e tornam a vida horizontal). Nesta equação espacial se colocam em atrito duas perspectivas ontológicas: de um lado, uma relação *posicional* motivada pela

¹⁵⁹ SAER. Entrevista a Marily Martínez-Richter, p. 15

¹⁶⁰ SAER; MERBILHAÁ. Entrevista a Juan José Saer, p. 123-124.

¹⁶¹ A importância dada à imagem do espelho na teoria narrativa de Saer foi observada por críticos como Jorgelina Corbatta, “*En la zona: germen de la praxis poética*”; María Teresa Gramuglio “La filosofía en el relato” e “El lugar de Saer”; Mirta Stern, “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa”, entre outros. Mais especificamente sobre jogos de espelhos em *El entenado* ver: Vilma Castro, *La voz del otro: El entenado de Juan José Saer*; Carlos Barriuso, “Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular”; Gabriel Riera, “La ficción de Saer: ¿una ‘antropología especulativa’? (una lectura de *El entenado*)”; Karina Miller, “No todo lo que reluce es oro: realidad y representación en *El entenado* de Saer”.

necessidade de atualização constante do mundo, e por outro, uma relação *oposicional* como forma de representação do mundo. A partir do ponto de vista europeu temos uma compreensão urbana e horizontal, metaforizada pela imagem da luz (o fogo do conhecimento) e da pretensão de medida e conhecimento absoluto sobre o mundo. A isto se contrapõe o ponto de vista indígena, constituído por uma compreensão verticalizada e incomensurável sobre o mundo. De um lado temos um mundo reduzido, encurtado pelas cidades. Um mundo cartografado, iluminado, e representado. De outro, um mundo precário, duvidoso, e ao mesmo tempo infinito, e que pode ser apenas vislumbrado, apenas conhecido parcialmente.¹⁶² Um mundo que o narrador metaforiza utilizando a imagem de um céu que se assemelha a um vulcão em atividade e cujas inúmeras estrelas são faíscas ou físsuras que permitem apenas entrever sua incandescência interna, ou seja, seu magma informe. Tendo como objetos antropológicos as sociedades ameríndia e europeia, essa equação ontológica vai se desdobrar no romance por meio de múltiplos jogos de espelhos entre elementos e espaços da natureza, entre personagens e seus humores e gestos, deslocamentos e comportamentos.

Uma das descrições do narrador sobre a natureza é a do rio que duplicava o céu como um espelho. Rio este que representa uma fronteira que serve de passagem que vai levar o jovem grumete para o mundo antropófago e que, no sentido inverso, irá devolvê-lo para o mundo europeu, dez anos depois. Quando o protagonista é libertado pela tribo e segue levado pela correnteza do rio ao entardecer (como que saindo de um sonho para sempre, conforme ele percebe) deixando de ser enteado e assumindo novamente a condição de órfão, de abandonado, à deriva na exterioridade do mundo, ele descreve uma paisagem que metaforiza o apagamento de sua experiência nas novas terras e sua inserção no magma incandescente de si e do mundo:

Chegou a noite. Era uma noite sem lua, muito escura, cheia de estrelas; como nessa terra plana o horizonte é baixo e o rio duplicava o céu eu tive, durante um bom tempo, a impressão de ir avançando, não pela água, mas pelo firmamento negro. Cada vez que o remo tocava a água, muitas estrelas, refletidas na superfície, pareciam estalar, pulverizar-se, desaparecer no elemento que lhes dava origem e as mantinha em seu lugar, transformando-se, de pontos firmes e luminosos, em manchas informes ou linhas caprichosas de modo tal que parecia que, com minha passagem, o elemento pelo qual eu derivava ia sendo aniquilado ou reabsorvido pela escuridão.¹⁶³

¹⁶² Sempre levando em consideração que quem adjetiva desse modo é o olhar europeu, o enteado é uma espécie de europeu “convertido”, que pode considerar outras visões do mundo mas é impossível de perceber em sua totalidade a conceitualidade dos outros. É da natureza humana essa impossibilidade. (Agradeço à Graciela Ravetti por esta observação).

¹⁶³ “Llegó la noche. Era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas; como en esa tierra llana el horizonte es bajo y el río duplicaba el cielo yo tuve, durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino

Pelo horizonte baixo e pelo rio que duplicava o céu, o narrador percebe uma indistinção entre o que é espaço (água) e o que é tempo (noite). Podemos considerar que o movimento dos remos sobre a água borrando as estrelas reflete também a sua passagem pelas entranhas de uma terra que novamente o coloca em uma situação de origem indistinta, neutra e obscura. Assim como o rio duplica as coisas, as crianças que o jovem grumete repetidas vezes observara brincarem na beira da praia durante os rituais da tribo duplicam figuras geométricas, em um jogo que consiste na formação de retas, círculos e espirais, que os meninos desfaziam e refaziam, e, ao que, depois de uma pausa, se seguia uma espécie de encenação teatral. O jogo das crianças reflete, entre tantas outras coisas, a chegada dos marinheiros espanhóis em terra firme, eufóricos como crianças, seminus, saltando, mexendo os braços, jogando água, diante de uma praia amarela, deserta, rodeada de palmeiras, alguns correndo em linha reta, outros em círculo. Distantes no espaço de um oceano e com sistemas de pensamento distintos, índios e europeus compartilham, sem nunca terem se encontrado antes, gestos e movimentos que se assemelham a figuras geométricas. Ou seja, compartilham aspectos, gestos e sentimentos humanos. Esse aspecto humano, mediado por tranSES, delírios ou transformações, vai variar nos corpos dos europeus e nos dos índios. Assim como em vários momentos de sua obra, Eduardo Viveiros de Castro aponta como os mitos ameríndios frequentemente contam histórias de como os animais se tornaram o que são por terem perdido atributos próprios aos humanos, o narrador de *El entenado* descreve o retrocesso do aspecto humano nos espanhóis, principalmente por meio do personagem capitão. Seu transe, o primeiro que é narrado no romance, anuncia sua transformação: de humano no mundo ocidental, para se tornar presa animal no mundo ameríndio.

Após a partida da expedição, na qual cumpriu o rito de discursar exaltando os valores da Corte espanhola, o capitão costumava ficar sobre a ponte do navio, petrificado e mudo, olhando fixamente para um ponto invisível entre mar e céu. Ao ver o oficial oscilando entre transmitir com precisão matemática as ordens da Coroa e ocupar o seu espaço de introspecção sobre a ponte, o narrador conjectura que poderiam existir dois capitães em uma mesma pessoa. Na travessia que durou mais de três meses, o grumete percebe que o mar duplicava o céu iluminado, de forma que as embarcações pareciam atravessar uma imensa esfera que de noite se tornava negra e perfurada por pontos luminosos. Diante dessa uniformidade, dessa escassez

por el firmamento negro. Cada vez que el remo tocaba el agua, muchas estrellas, reflejadas en la superficie, parecían estallar, pulverizarse, desaparecer en el elemento que les daba origen y las mantenía en su lugar, transformándose, de puntos firmes y luminosos, en manchas informes o líneas caprichosas de modo tal que parecía que, a mi paso, el elemento por el que derivaba iba siendo aniquilado o reabsorbido por la oscuridad.” (SAER. *El entenado*, p. 90, tradução nossa).

de realidade, a tripulação é acometida por delírios. Suas convicções e lembranças se tornam insuficientes e mar e céu vão perdendo nome e sentido.¹⁶⁴ Não bastasse o desdobramento do capitão e a duplicidade do mar, ainda temos a mudança de comportamento dos marinheiros, honestos pais de família, que, diante da ausência de mulheres e da ambiguidade das formas juvenis do grumete, agressivamente lhe solicitavam serviços sexuais, colocando o protagonista em uma situação em que, entre a honra e a vida, teve que optar pela sobrevivência, conforme aprendera no trato com as prostitutas dos portos espanhóis. No dia seguinte à chegada da embarcação em novas terras, enquanto dois grupos estavam na iminência de uma batalha diante da divergência quanto a ficarem para explorar as terras desconhecidas ou contornarem a costa para chegar às Índias, o capitão aparece com sua sombra precedendo seu corpo sobre a areia amarela e passa pelos dois grupos em seu estado de introspecção. O jovem grumete observa o seu olhar fixo e demorado em direção às árvores que limitavam a praia e iniciava a selva. Após alguns minutos e diante de um sol matutino que começava a arder a costa vazia e sem brisa, o capitão, de costas para o enteado, marinheiros e oficiais, e, quebrando a expectativa de um discurso que todos aguardavam que ele fosse proferir, emite um suspiro ruidoso, profundo e prolongado que ressoa e estremece seu corpo, deixando no narrador uma impressão definitiva que ele afirma que o acompanhará até sua morte. De volta ao navio, enquanto as embarcações contornavam a costa, o grumete percebe que o capitão, recluindo-se em seu aposento, de distante, se tornara remoto, como que flutuando em uma dimensão inalcançável. Ao levar comida para o oficial, percebe novamente o seu olhar fixo, desta vez sobre o peixe, cujo cozimento conservara intacto um dos olhos que parecia atrair-lo “como uma espiral avermelhada e giratória capaz de exercer sobre ele, apesar da ausência de vida, uma fascinação desmesurada”.¹⁶⁵ Os tripulantes adentram no Rio da Prata e o capitão cumpre mais um rito, batizando-o de “Mar dulce”. Mais adiante se enveredam por um rio selvagem, momento no qual o narrador comenta sobre o aspecto inóspito desta região que, em sua impressão, resiste ao batismo e à presença humana. Lugar de origem, de formação mas que, ao mesmo tempo, dificulta a formação da vida. Nesse ambiente, aparentemente ausente de rastro humano, o grumete, juntamente com o capitão e mais nove marinheiros, seguem em expedição de

¹⁶⁴ Em *El río sin orillas* Saer comenta esta condição de perda de sentido a partir da tripulação da expedição de Juan Días de Solís que, a medida em que avançavam no espaço, retrocediam na “dimensión insospechada del propio ser” que desmantelava “las capas de una supuesta esencia humana” Para Saer, diante da “geografía desmesurada” do continente americano os aguardavam seus “aspectos semienterrados y semio olvidados”. Os tripulantes não sabiam que iam sendo expulsos de seus costumes, cultura e língua e de sua concepção própria de espécie humana, ou seja, “de todas las mediaciones simbólicas de lo más relativas, que confundían con una supuesta realidad absoluta”. (SAER. *El río sin orillas*, p. 44-45).

¹⁶⁵ “como una espiral rojiza y giratoria capaz de ejercer sobre él, a pesar de la ausencia de vida, una fascinación desmesurada” (SAER. *El entenado*, p. 22, tradução nossa).

reconhecimento. O narrador reflete sobre o capitão que, ao tocarem terra, se despiu da atitude autoritária para se juntar ao assombro e cautela dos demais tripulantes, assumindo, dessa forma, um estado de disponibilidade animal:

Agora que sou um velho, que se passaram tantos anos desde aquela manhã luminosa, creio entender que os sentimentos do capitão nesse transe de iminência provinham da comprovação de um erro de apreciação que vinha cometendo, ao longo de toda sua vida, sobre sua própria condição. Na manhã vazia, seu próprio ser se desnudava, como o ser da lebre há de desnudar-se, sem dúvida, para sua própria compreensão diminuta, quando se topa, em algum canto do campo, com a trampa do caçador.¹⁶⁶

Quando a expedição retorna da longa caminhada por terra, o capitão – de cuja voz, nas poucas palavras que havia pronunciado durante o trajeto, havia beirado ao pranto – indeciso e demorado, dá meia volta e, com expressão de convicção e desconfiança, alçando o braço e sacudindo a mão, começa a pronunciar “*Terra é esta sem...*”.¹⁶⁷ Antes que terminasse a frase e cumprisse o seu rito sua garganta é atravessada por uma flecha.¹⁶⁸ Com o capitão e os outros marinheiros estirados ao chão, o momentâneo órfão vê surgir homens nus e, com isso, se inicia o ciclo da única experiência digna de sua vida: a sua tutela junto à tribo canibal e sua imersão em uma nova língua, que o recém-nascido grumete começava a perceber através dos estridentes “*def-ghi*” que lhe eram dirigidos pelos nativos.

Com a morte do capitão e a captura pelos canibais o protagonista segue uma travessia que é na verdade uma passagem entre mundos completamente distintos. No meio do caminho, carregado pelos índios mata adentro, enteado e seus novos pais chegam a um barranco, que parece funcionar como metáfora de sua morte no mundo europeu e o renascimento em um mundo hostil e desértico. Do alto desse espaço de limite geográfico, o enteado avista uma planície chata, sem acidentes, que se estendia ininterruptamente até o horizonte. Nesse momento da narrativa, ele nos diz que, nesse dia seguinte ao que tinha visto os índios pela primeira vez, já tinha se habituado com eles de maneira que o capitão, os marinheiros e as

¹⁶⁶ “Ahora que soy un viejo, que han pasado tantos años desde aquella mañana luminosa, creo entender que los sentimientos del capitán en ese trance de inminencia provenían de la comprobación de un error de apreciación que había venido cometiendo, a lo largo de toda su vida, acerca de su propia condición. En la mañana vacía, su propio ser se desnudaba, como el ser de la liebre ha de desnudarse, sin duda, para su propia comprensión diminuta, cuando se topa, en algún rincón del campo, con la trampa del cazador.” (SAER. *El entenado*, p. 26, tradução nossa).

¹⁶⁷ “*Tierra es ésta sin...*” (SAER. *El entenado*, p. 26, tradução nossa).

¹⁶⁸ Julio Premat, por exemplo, comenta a morte do capitão, que se deu justamente no momento de sua enunciação sobre a região do Rio da Prata, atingido por uma flecha que deixa sua fala em pontos suspensivos e interrompendo, assim, o tempo histórico ocidental que dominava a ação narrativa e estabelecendo a circularidade da existência dos índios, regidos por uma repetição sem memória, mudando o signo e o sentido do romance, como um trampolim de propulsão para o desconhecido. (PREMAT. *La dicha de Saturno*, p. 60).

embarcações lhe pareceram “os restos desconexos de um sonho mal lembrado”.¹⁶⁹ Podemos dizer que o enteado atinge, nesse espaço-tempo, o ponto da epígrafe de Heródoto, que precede o romance: o limite entre dois mundos, o europeu que se dissolve e o ameríndio que se começa a vislumbrar.

O transe do capitão se espelha no transe dos índios que, em época de caça, preparação e consumação do banquete antropofágico, também se transformam em bestas. O grumete que, desde o caminho da costa, passando pela mata e pela travessia junto ao barranco, até a chegada na praia amarela da tribo, percebera que vinha sendo tratado com deferência (delicadeza, cortesia, hospitalidade) começa a notar uma mudança de comportamento nos índios, que, com exceção dos assadores, pareciam entrar em uma espécie de transe. Observa o ajuntamento de indivíduos e o olhar de deleite evidente de alguns homens, mulheres e até de crianças que ele havia visto mais cedo brincando de formar figuras geométricas, todos ao redor do espetáculo da fogueira e da pilha de carne a qual não mais lhe trazia recordação de seus companheiros de expedição. O interesse e atenção que a carne assando despertava nos índios fez com que eles abandonassem a atitude deferente com a qual se dirigiam ao protagonista. O enteado se reconhece então diante de outro mundo possível, diferente do mundo europeu que foi se apagando de sua memória e sendo substituído por uma nova realidade que se apresentava diante de seus olhos recém-nascidos.

A origem humana dessa carne desaparecia, gradualmente, à medida que o cozimento avançava; a pele, escurecida e rachada, deixava ver, por seus rebentos verticais, um suco aquoso e avermelhado que gotejava junto com a gordura; das partes chamuscadas se desprendiam lascas de carne ressecada e os pés e as mãos, encolhidos pela ação do fogo, apenas tinham um parentesco remoto com as extremidades humanas. Nas grelhas, para um observador imparcial, estavam-se assando os restos carnosos de um animal desconhecido.¹⁷⁰

Até mesmo o narrador quase foi enfeitiçado, pois na continuação de seu relato ele atenta ao leitor sobre a vontade que lhe despertou o odor agradável que subia das grelhas. Enfim, algo similar à fascinação desmesurada do capitão olhando para o peixe, o grumete vai observar no comportamento da tribo diante dos pedaços de carne humana. Como se fizessem parte de um

¹⁶⁹ “los restos inconexos de un sueño mal recordado” (SAER. *El entonado*, p. 32, tradução nossa).

¹⁷⁰ “El origen humano de esa carne desaparecía, gradual, a medida que la cocción avanzaba; la piel, oscurecida y resquebrajada, dejaba ver, por sus reventones verticales, un jugo acuoso y rojizo que goteaba junto con la grasa; de las partes chamuscadas se desprendían astillas de carne reseca y los pies y las manos, encogidos por la acción del fuego, apenas sí tenían un parentesco remoto con las extremidades humanas. En las parrillas, para un observador imparcial, estaban asándose los restos carnosos de un animal desconocido.” (SAER. *El entonado*, p. 45, tradução nossa).

mesmo processo de transformação, o transe do capitão parece se completar e se inverter no transe dos canibais.

O enteado passa por entre os índios que contemplavam a carne, imóveis, como se fossem estátuas de museu. Quando um dos assadores convida todos para se aproximarem, a multidão se eleva em um estado de excitação inenarrável. Distanciado, o grumete observa a ansiedade e agressividade dos índios diante da iminência do banquete, formando círculos e filas ao redor dos assadores e das grelhas, pegando pedaços de carne que queimam suas mãos e se afastando para comê-las – imagem esta que nos remete aos movimentos do jogo das crianças. Depois de prestar atenção ao primeiro índio que devorava afoito seu pedaço de carne, o protagonista desvia seu olhar para a movimentação da multidão em torno das grelhas e a compara a um formigueiro destroçando uma carniça. Mais adiante percebe os índios se transformando de humanos em bestas predadoras:

O banquete parecia ir dissociando-os pouco a pouco, e cada um ia para seu canto com seu pedaço de carne como as bestas que, apropriando-se de uma presa, se escondem para devorá-la de medo de serem despojadas pela manada, ou como se a origem dessa carne que disputavam junto à grelha os submergissem na vergonha, no ressentimento e no medo. [...] apenas recebiam um pedaço de carne e pareciam afundar-se nesse silêncio rude do qual não ficavam a salvo nem sequer as crianças.¹⁷¹

Após um período de sonolência, letargia, gestos e olhares introspectivos, os índios se entregam ao consumo de álcool. Diante da vivacidade e eloquência que os animava, o enteado tem a impressão de que eles iriam proferir, não uma voz humana, mas um grito animal. Notando a abstinência ao álcool e a indiferença quanto à excitação geral, com as quais se comportavam os índios que lhe haviam servido peixe, o grumete teve a impressão de que eles, de um lado, e o resto da tribo, de outro, pertenciam a duas realidades distintas. Impressão esta que se agrava quando o protagonista constata que os índios envolvidos na orgia que incluía pedofilia, incesto e masturbação, transitavam ignorando a presença dele e dos assadores, de maneira que parecia que deambulavam em dois mundos diferentes, sem que pudessem ao menos se cruzar. Durante a descrição do período de enfermidade da tribo, o narrador chega até a questionar se haveria algum deus que os governava (apesar de eles não adorarem nenhuma divindade) e, por mais que tivessem se esquecido ou simulado ignorar, se manifestava como o Leviatã que é visível

¹⁷¹ “El banquete parecía ir dissociándolos poco a poco, y cada uno se iba por su lado con su pedazo de carne como las bestias que, apropiándose de una presa, se esconden para devorarla de miedo de ser despojadas por la manada, o como si el origen de esa carne que se disputaban junto a la parrilla los sumiese en la vergüenza, en el resquemor y en el miedo. [...] apenas recibían un pedazo de carne parecían hundirse en ese silencio hosco del que no quedaban a salvo ni siquiera los niños.” (SAER. *El enteado*, p. 49, tradução nossa).

durante suas aparições do fundo do oceano. Entre os diversos jogos de sombra e luz presentes neste romance podemos considerar uma relação com os personagens míticos de Dionísio e Apolo. Neste festim, a razão apolínea estaria presente nos assadores e nos índios que fizeram peixe para o grumete. E, como que surgindo das profundezas da memória dos colastiné como um “rumor arcaico”, a força dionisíaca aparecia para governar a massa informe de índios da orgia, assim como Leviatã das profundezas do oceano.

Passado o ritual que envolveu canibalismo, consumo de álcool e orgias, e que culminou em abandono, enfermidades, feridas, queimaduras, mutilações e até a morte de muitos, o enteado percebe uma reconstituição do ânimo e da vida normal dos índios, que, para alguns, demorou semanas e meses. Aos poucos os integrantes da tribo passaram a enterrar os mortos e a reconstituírem seu aspecto humano,¹⁷² voltando a serem castos, sóbrios e equilibrados,¹⁷³ de forma que ele não conseguia mais distinguir os assadores do restante da tribo.

Nesse transe, que o protagonista verá se repetir durante os dez anos em que convive com a tribo, ele vai perceber que, com o fim do inverno, os índios passavam da apatia ao entusiasmo como se estivessem passando de um mundo ao outro, e não de uma estação à outra. Para o narrador, esses índios passavam por uma zona negra que era como água de esquecimento para o pudor, a mesura e o parentesco, atravessando, às vezes, um ponto onde todos os limites se apagavam e os deixavam à beira do aniquilamento. Assim como na viagem de ida o mar que o grumete e os espanhóis atravessaram trouxe o esquecimento da razão do mundo europeu e uma imersão em um mundo inóspito, e na de regresso o enteado deixa o mundo dos canibais para navegar em uma zona indistinta antes de reencontrar com seus semelhantes, os colastiné anualmente também navegavam por essas águas de esquecimento. Recorrendo aos termos de Eduardo Viveiros de Castro, o que o enteado observou se repetir sazonalmente foi uma tribo que se transformava recursivamente de homens para bestas como se seus corpos fossem “roupa trocável e descartável”.

A imagem do rio que duplica se espelha também em seu relato. Quando reconhece que os índios esperavam que ele fosse testemunho vivo e narrador da existência da tribo, o velho grumete compara o ato de testemunhar, de narrar, com o rio que duplicava as estrelas e o céu.

¹⁷² “Dos o tres días me habían bastado para comprobar de qué fondo negro tenían que subir esos indios tirando con fuerza hacia el aire transparente para poder mostrar, en lo externo de este mundo, un aspecto humano”. (SAER. *El entonado*, p. 65).

¹⁷³ “Los que habían sido, en los primeros días, peores que animales feroces se fueron convirtiendo, a medida que pasaba el tiempo, en los seres más castos, sobrios y equilibrados de todos los que me ha tocado encontrar en mi larga vida”. (SAER. *El entonado*, p. 67).

O papel de testemunha foi atribuído não somente para o grumete mas também para diversos outros “sobreviventes” que periodicamente vinham e iam com a investida dos colastiné em busca de homens do exterior para realização de seu rito canibal. No primeiro desses prisioneiros, ou melhor, hóspedes, que surge com os canibais no horizonte, o enteado vê os acontecimentos se repetirem, empastando-se com outros similares de sua memória. Como se o tempo tivesse recomeçado e o deixado em um ponto do espaço no qual ele pudesse contemplar com uma perspectiva diferente os mesmos acontecimentos que se repetiam. Ao ver a si mesmo chegando com os índios, o protagonista se encontra diante de um espelho em que sua imagem aparece invertida:

Como minha própria sombra, o prisioneiro passeava, um pouco esquecido, pela grande clareira arenosa na qual fumegavam as grelhas. Diferentemente de mim que no primeiro dia havia deambulado com estupor e medo por entre a tribo, o prisioneiro parecia, não unicamente indiferente e tranquilo, mas inclusive [...] um pouco decepcionado quando os índios, absortos na contemplação das grelhas ou perdidos em seus sonhos carnais, deixavam de lhe prestar atenção. [...] eu via recomeçar com ele o assédio que eu havia sofrido durante os primeiros tempos de minha vida na aldeia, mas, contrariamente ao que acontecia comigo, ele parecia conhecer a fundo as razões, e sua atitude arrogante e desdenhosa mostrava que esse assédio não o incomodava mas lhe conferia, por causas misteriosas, um poder desconhecido.¹⁷⁴

O outro hóspede, que o narrador pensava ter sido um aliado enviado do horizonte desconhecido quando o viu chegar em situação idêntica à sua, tratava o jovem grumete com desdém, hostilidade e ódio. No comportamento prolixo, autoritário e superior de seu oponente, o enteado observa que este convidado estava por dentro, não somente do próprio papel que deveria desempenhar, mas também dos papéis do protagonista e da tribo. O narrador, ao contrário, em sua velhice, no presente de sua escritura, questiona se a conduta desmedida desde outro era um traço de caráter ou um estilo de interpretação. O papel de testemunha que o outro conhecia desde o princípio, talvez por pertencer a uma tribo vizinha, o enteado foi gradualmente descobrindo com o passar dos anos e, mesmo assim, sem ter a certeza de ter entendido bem o sentido exato da esperança desses índios.

¹⁷⁴ “Como mi propia sombra, el prisionero se paseaba, un poco olvidado, por el gran claro arenoso en el que humeaban las parrillas. A diferencia de mí que el primer día había deambulado con estupor y miedo por entre la tribo, el prisionero parecía, no únicamente indiferente y tranquilo, sino incluso [...] un poco decepcionado cuando los indios, absortos en la contemplación de las parrillas o perdidos en sus sueños carnales, dejaban de prestarle atención. [...] yo veía recomenzar con él el asedio que había sufrido durante los primeros tiempos de mi vida en el caserío, pero contrariamente a lo que sucedía conmigo, él parecía conocer a fondo las razones, y su actitud altanera y desdeñosa mostraba que ese asedio no lo molestaba sino que le confería, por causas misteriosas, un poder desconocido.” (SAER. *El entenado*, p. 79-80, tradução nossa).

Nesses espelhamentos entre dois mundos, europeus e ameríndios se encontram em relações de sobrevivência. Em *El río sin orillas*, Saer, considerando a forma do Rio da Prata como imagens invertidas de pênis e de escorpião, comenta que Juan Díaz de Solís, diante do estuário desse rio, ao escolher navegar pelo rio Uruguai, adentrou no “lugar mais mortífero”,¹⁷⁵ que seria a cauda venenosa do escorpião. Comparando essas duas imagens com *El entonado*, o capitão, ao mesmo tempo em que adentra em terras desconhecidas, é picado pelo veneno do escorpião. Contudo, no instante em que penetra e perde sua vida, este representante oficial do Velho Mundo deixa o enteado como semente em terras virgens.

Por meio de jogos de luz e sombra ao redor de praias amarelas (jogo das crianças, espanhóis eufóricos, transe do capitão, transe da tribo, índio agonizando) o narrador aproxima e contrasta os ocidentais civilizados e os índios canibais, igualando-os ou fazendo-os se espelhar em torno da relação entre vida e morte. Ora o ameríndio é luz, ora é sombra, e a mesma coisa com o europeu. Esta equiparação se espelha na perspectiva de Saer sobre os povos nativos e os espanhóis que aparece em seu tratado imaginário. Para Saer, os índios não são mais contraditórios que os cristãos que, com o intuito de propagar a claridade, “atravessaram o continente a sangue e fogo”.¹⁷⁶ Considerando esta perspectiva aproximativa, a mesma ausência de aspecto humano que o enteado percebe no corpo do capitão e dos outros marinheiros amontoados sobre o leito de folhas verdes na praia amarela, ele vai perceber no índio que agonizava na beira da praia, morrendo lentamente no mesmo ritmo em que o sol subia e resplandecia. Para o protagonista, este índio se contrapõe ao restante da tribo por sua mesura e discrição. Sua ansiedade e rigidez eram menos evidentes e ele parecia deixar-se moldar pelo vai e vem dos dias, sem se preocupar em forjar uma imagem de si mesmo, nem negar o ritmo da contingência. Flexibilidade esta que permitia ao grumete manter com ele uma relação mais direta e natural.¹⁷⁷ O enteado percebe uma originalidade na indolência deste índio, um sentimento pessoal, uma liberdade de desafiar as leis rígidas do mundo e de viver uma vida diferente, mesmo diante de uma aniquilação iminente. Com a agonia do índio, o protagonista percebe que se equivocou sobre a imagem serena que lhe foi consolidando sobre este homem. Durante o ritual, o índio se tornou ansioso, hostil, retraído e agressivo, e seguiu as etapas do

¹⁷⁵ “lugar más mortífero” (SAER. *El río sin orillas*, p. 45, tradução nossa).

¹⁷⁶ “atravesaron el continente a sangre y fuego” (SAER. *El río sin orillas*, p. 50, tradução nossa).

¹⁷⁷ O enteado identifica dois obstáculos no comportamento dos índios que impediam uma relação mais amistosa: de um lado, o interesse em querer serem vistos e recordados com intensidade, que fazia com que eles ostentassem uma futilidade desmesurada, atuando de forma exagerada e infantil para que suas lembranças fossem intensas e fáceis de reter; do outro, o entorpecimento que chegava a beirar a inospitalidade devido ao fato de negarem o gozo, o prazer de suas vidas, dissimulando-o quando aparecia.

festim, sem tentar se manter à margem do caos e se entregando ao delírio e à desmesura, de maneira que o enteado percebe que aquilo que estava vendo na praia ao amanhecer era uma crosta vazia do homem que ele conhecera. Com esta imagem do índio morrendo, o narrador passa a aproximar a morte com a lembrança, com o sonho e com a experiência, que, igualmente, conforme ele, são únicas para cada um. Com essa morte, o enteado afirma ter aprendido que, do negrume que nos cerca, a virtude não nos salva.

Os jogos antinômicos entre mortes (sombra) e vidas (luz) presentes no romance indicam uma relação de sobrevivência, de dependência e continuidade entre homem e natureza, que se estabelece em um ciclo rítmico entre viver e morrer, entre infinitos retornos para o indistinto, para o informe. Neste sentido, o jogo das crianças repete os movimentos retilíneos, circulares e espirais que o capitão, os marinheiros, os índios, e o grumete realizam em um mundo hostil e resistente à existência dos seres e que os coloca em um jogo infinito entre a vida e a morte. A princípio, o transe que conduz o capitão para a morte espelha o transe da tribo, aproximando europeu e ameríndio à condição de bestas. O transe do capitão é o espelho, o meio pelo qual ele deixa sua condição humana no mundo europeu para assumir a roupagem de presa animal no mundo indígena, ao mesmo tempo em que, para os colastiné, o transe representa a transformação destes de humanos para feras predadoras. Se o capitão vira alimento para o festim dos índios, ele representa, em um primeiro momento, a sobrevivência da tribo. Contudo, essa relação de morte e vida se desdobra: como o ritual inclui a morte de alguns integrantes da tribo, o transe também representa a morte para eles. Paradoxalmente, esse transe para a morte também é, ao mesmo tempo, condição de constituição e existência dos canibais em relação ao mundo exterior.

Assim como o narrador descreve o rio que o abrigou durante dez anos como um rio de muitas margens, que engendra outros rios que se separam e voltam a se reunir e que, por sua vez, engendram outros rios com tendência a uma multiplicação infinita, inúmeros espelhamentos poderiam ser encontrados no romance. Temos, por exemplo, o reencontro do grumete com os espanhóis quando ele estava dormindo na praia pois, ao ser acordado por dois barbudos portando armas de fogo, o protagonista, ao vê-los, os imagina como se fossem aborígenes de cabeças invertidas. Ou o ritual canibal, que pode ser espelhado nos comportamentos indiscretos de integrantes do convento espanhol. Ou, ainda, o intercalar entre azeitonas verdes e pretas e o vinho que o velho grumete degusta enquanto escreve e que podemos entender como uma metáfora para a mobilidade presente em sua narrativa, que alterna entre o relato das experiências de sua juventude e as reflexões de sua velhice, bem como para

a relação entre a intensidade do jovem e o amadurecimento do velho, entre a argila branda da infância (o período de experiência com os canibais e que foi decisivo para moldar o enteado) e a pedra imutável da maturidade; enfim, entre passado e presente, entre vida e morte. Poderíamos elencar outros tantos, mas já temos exemplos suficientes que evidenciam o complexo jogo antinômico desde romance.

Os múltiplos jogos de luzes e sombras vão culminar na imagem final do eclipse, que sobrepõe e faz retornar brilhos e penumbras para o negrume do indistinto, borrando assim todas as antinomias, como vida e morte, homem e animal, civilizado e selvagem, etc. Quando a lua em determinado momento se torna uma fração simultaneamente de luz e escuridão, um índio deixa a luz da fogueira que rodeava, perde sua nitidez e se converte em uma silhueta azulada pouco mais densa que a penumbra. Podemos, apoiando-nos em Carlos Barriuso, considerar o eclipse como a fusão de todos os jogos de espelho que aparecem no romance, de todas as contraposições, inversões que se condensam e que unem o cósmico e o humano na narrativa,¹⁷⁸ ou, retomando o conceito de ficção saeriano, o eclipse pode ser relacionado com o entrecruzamento entre objetividade e subjetividade, entre universal e particular, entre luz (nominado) e sombra (inominado), entre presente e passado, etc. que o escritor molda à sua maneira. Assim como o eclipse sobrepõe luzes e sombras em uma anulação de sentido, a antropologia especulativa praticada neste romance apaga as fronteiras entre as antinomias, restituindo o aspecto indistinto dos homens e do mundo.

Considerando essa relação especular, o final da narrativa se liga com o seu começo, onde o narrador afirma seu desejo pelas coisas vislumbradas. No último parágrafo o protagonista afirma que saber o que era um eclipse não basta e que a única certeza “é o saber que reconhece que sabemos apenas o que se concede a mostrar”.¹⁷⁹ Dito de outra forma, somente podemos vislumbrar as coisas, ficando sempre uma porção sombreada, desconhecida, assim como o testemunho sobre o ritual da tribo permitiu ao enteado somente especular se haveria algo profundo no comportamento dos índios, mas sem poder chegar à nenhuma conclusão, restando apenas a articulação de hipóteses como a de um possível “rumor arcaico”

¹⁷⁸ Conforme Carlos Barriuso o eclipse final mostra que a noite é um espaço epistemológico de conhecimento. Com um espaço em chamas e outro escuro, a luz ilumina nosso desconhecimento sobre o mundo. Para o ensaísta o eclipse é cósmico e humano ao mesmo tempo pois assim como as silhuetas dos índios se confundem com a escuridão, o fogo externo cósmico e humano se desembocam em uma consciência do indistinto. (BARRIUSO. Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entonado* como sistema de representación especular, p. 24-25).

¹⁷⁹ “es el saber que reconoce que sabemos únicamente lo que condesciende a mostrarse” (SAER. *El entonado*, p. 155, tradução nossa).

que foi esquecido, ou uma possível divindade que os governaria sem que os canibais se dessem conta.

O eclipse final na praia amarela une o *deambulismo* da vida – o jogo das crianças (tempo, espaço e ir e vir da vida andarilha dos homens) – com a *imobilidade* da morte (sedentarismo). Une luz da vida e sombra da morte e culmina no negrume, no magma neutro, que é, ao mesmo tempo, o começo e o fim indistinto de todas as coisas. O eclipse pode ser entendido então como metáfora da retorno dos homens (dos espanhóis e dos colastiné) e das coisas para esse negrume. A sombra que precede o capitão sobre a praia amarela se espelharia então no eclipse final: assim como sua sombra precedeu a perda de seu aspecto humano e a chegada de sua morte, retornando-o para o negrume, o eclipse – com o qual o grumete reconhece que tribo e ele apalparam a polpa brumosa do indistinto e chegaram à cama anônima – precederia o extermínio dos canibais. Podemos pensar a chegada dos espanhóis como um eclipse que traria o sistema de pensamento ocidental e o apagamento da língua e dos costumes da tribo, toda sua visão do mundo, sua cultura. Esta chegada representa a morte, ou melhor, o surgimento do desconhecido, do inominado, pois os índios não acreditavam na morte. Quando a luz da lua começa a voltar a brilhar após o eclipse, os índios se retiram da praia para suas casas para dormir e o enteado fica sozinho. Essa imagem do protagonista que fica para ver a lua brilhar novamente, vai se refletir na escrita que, em um processo de luto, novamente dará à luz a existência da tribo. Podemos considerar que o narrador inverte sua relação de enteado, assumindo a figura ambígua de mãe e pai: conceber a tribo, inscrevendo-a nas folhas de papel através de estilhaços de sua memória, e, por meio de seu manuscrito, assumir a tutela dos índios e de suas vidas errantes e cheias de incertezas.

O jogo de espelhos entre luzes e sombras se aproxima da ideia de narrativa como um palimpsesto impossível. Para Carlos Barriuso, *El entonado* é a soma de múltiplos palimpsestos narrativos que encontra na borda que os une os limites de sua representação. Diante de uma noção de arte que não é mais espelho que explica a realidade, a soma de luzes e sombras que o romance gera se pode equiparar a um espelho fragmentado que reflete e oculta, podendo até mesmo distorcer, ao mesmo tempo.¹⁸⁰ Podemos considerar ainda que o enteado se vê espelhado nos colastiné como uma sobreposição de si, que se inscreve sob o corpo dos índios conservando as rasuras desses canibais, assim como no palimpsesto escreve-se por cima de um texto apagado. Levando em conta a intertextualidade com a qual *El entonado* dialoga, temos nesta

¹⁸⁰ BARRIUSO. Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entonado* como sistema de representación especular, p. 26.

narrativa um múltiplo jogo de espelhos, uma sobreposição de corpos e textos que se entrecruzam e resultam em uma narrativa polissêmica, que transita entre diversas vozes e diversos registros distintos.

3.2 Espelhos, dobradiças, antropomorfismos: encontros de mundos

Através de *El entenado* podemos ver que Saer mostra consciência do caráter inconstante do aspecto humano presente no pensamento ameríndio. Ângela Bedeschi reconhece que o protagonista saeriano teria percebido o privilégio dado à relação de “humanidade” que se estende aos seres do universo indígena, que Eduardo Viveiros de Castro desenvolve em seus estudos. Uma relação que é anterior à substância, ou seja, anterior à constituição dos sujeitos e dos objetos. Conforme observação de Bedeschi, este narrador “captou a existência de um elo vital entre o mundo do vivos e o dos não-vivos, como também delinea os contornos da interdependência entre os índios e a natureza”.¹⁸¹ Na sessão anterior analisamos a maneira como o enteado observa a transformação do capitão em presa, o “delírio” dos marinheiros em torno de suas ambiguidades joviais, e a inconstância dos canibais que, periodicamente, como que reproduzindo as transformações sazonais daquele mundo, transitavam entre a roupagem de animais ferozes e bestiais e a roupagem de humanos dóceis, dignos e civilizados. Também vimos que o grumete conjectura sobre a possibilidade da existência de duas naturezas distintas em um mesmo plano físico, quando a tribo, em transe, se movimentava afoita durante o ritual ao redor dele e dos índios que se abstinham da festa.

Se nas narrativas de Saer proliferam os jogos de espelhos e se expõem as ambivalências de personagens e mundos, nas ficções de Silviano Santiago os personagens-dobradiça cumpriram a função de mostrar as ambiguidades humanas. Assim como seu conceito de *entre-lugar* se desdobra em sua obra, o escritor formiguense se obliqua em diversos personagens e perspectivas sobre o mundo. Diferentemente de Saer, cujas possíveis autobiografias só podem ser inferidas indiretamente através de seus personagens,¹⁸² Silviano Santiago faz questão de se afirmar enquanto um escritor autobiográfico, que se constitui como personagem de suas ficções.

¹⁸¹ FARIA. Espaços da memória e a viagem da escrita, p. 73.

¹⁸² Conforme amigos próximos como Maria Tereza Gramuglio, Saer costumava negar que seus personagens contivessem características suas ou de seus amigos. Beatriz Sarlo em capítulo dedicado aos personagens saerianos comenta: “Para Saer, la construcción de una sociedad de personajes forma parte de su imaginación narrativa desde el principio mismo. Su comienzo es precisamente esa invención. Por lo tanto, no se trata de saber si tal o cual de sus amigos le dio materia para tal o cual personaje. Sobre eso, parece haberse cerrado un pacto de silencio, con pocas fisuras. Ni siquiera se trata de sostener que Tomatis podría tener alguno de sus rasgos. Tal averiguación no dejaría de ser interesante, pero es, al mismo tiempo, inútil”. (SARLO. *Zona Saer*, p. 82).

Esta autobiografia reproduz as referências da vida privada do escritor, como data e local de nascimento, experiências de viagens, sentimentos, etc. e, às vezes, até mesmo o seu nome próprio. Entretanto, ao invés de estabelecerem uma relação de identificação com o autor, paradoxalmente, estas referências complicam ainda mais a noção de representação, de constituição de uma identidade (autoral) absoluta. No romance *Machado* (2016), Santiago estabelece uma sobreposição entre ele e o escritor fluminense a partir da coincidência do dia da morte deste com o dia de nascimento daquele. Santiago nasce em 29 de setembro de 1936, vinte e oito anos depois que Machado de Assis morreu, em 29 de setembro de 1908. O escritor mineiro se projeta como uma reencarnação de Machado, como um encontro de sensibilidades armado pelo acaso de um jogo de dados: o bastão que se passa 28 anos depois para que um dê continuidade à vida do outro:

Somos o infinito da vida humana como molécula primordial e solitária no planeta Terra, e existimos em metamorfose de corpos sucessivos, como está fixado na célebre imagem evolutiva que, a partir da teoria de Charles Darwin, é divulgada pelos livros didáticos que lemos e pelas enciclopédias que consultamos.¹⁸³

Santiago se coloca ao lado de Machado de Assis como se eles fossem duas faces diferentes de uma mesma “moeda ainda desprovida de valor simbólico”,¹⁸⁴ chamada Literatura. Com essas colocações o escritor mineiro vai buscar o ineditismo e o sublime na arte literária, se interessando pelos “enigmas propostos pelo Acaso e que se adensam e se metamorfoseiam pouco a pouco em incógnita”, e considerando-os “autênticos responsáveis pelo modo como o mistério tece a vida que cumpre a mim, a nós, desvendar como detetives para melhor revelar isto a que se chama o ser humano, suas alegrias e suas adversidades”.¹⁸⁵ Com isso, podemos dizer que, a um só tempo, enquanto desdobra o escritor Machado de Assis sobre o escritor Silviano Santiago, este também se desdobra sobre o narrador do romance, colocando-se ao lado do personagem Machado, protagonista que, em seu performático e “lento desaparecimento”¹⁸⁶ nos últimos anos de sua vida (como um artista que, após mudar de roupa no camarim, “sentase diante do espelho e vai desaparecendo por detrás da maquiagem branca”)¹⁸⁷ se desdobra e atua no palco da narrativa santiaguiana.

Em *O falso mentiroso* (2004), Silviano Santiago brinca com a identidade da obra autobiográfica, problematizando os limites entre fato e ficção, objetividade e subjetividade,

¹⁸³ SANTIAGO. *Machado*, p. 54.

¹⁸⁴ SANTIAGO. *Machado*, p. 57.

¹⁸⁵ SANTIAGO. *Machado*, p. 59.

¹⁸⁶ SANTIAGO. *Machado*, p. 65.

¹⁸⁷ SANTIAGO. *Machado*, p. 66.

autoria e representação. O próprio título do romance já anuncia o caráter paradoxal da narrativa (falsa mentira). Embora o subtítulo se apresente como “memórias”, a capa do livro contenha uma foto de infância do escritor mineiro e a narrativa apresenta fatos e descrições pertinentes sobre sua vida privada, Santiago, com seu jogo entre autobiográfico e biográfico, se camufla no texto, criando embustes e descentralizando a noção de sujeito. Seu narrador se apresenta como Samuel Carneiro de Souza Aguiar, um artista que tem em sua certidão de nascimento a data da sua morte para seus pais biológicos (“verdadeiros”), que é o dia de seu renascimento na casa de seus pais adotivos (“falsos”). Com a sua morte aos dezenove dias de vida e sua ressurreição ao deixar a maternidade, o protagonista se desdobra: “Somos dois. Somos um. Um é cópia do outro. Gêmeos, vá lá, já que ninguém morre nesta história”.¹⁸⁸ Tendo em seu registro de nascimento o dia 29 de setembro, o narrador considera-se ser cópia de si mesmo. Sem saber sobre os nomes de seus pais biológicos, nem sobre a maternidade, e ainda tendo saído do signo de Virgem para o signo de Libra, o protagonista tem apenas a data (10 de setembro) e “anos-luz de distância dos fatos”.¹⁸⁹ Com sua origem genealógica perdida, o protagonista cria facetas para si, constrói personagens e especula sobre as possíveis versões acerca das circunstâncias de seu nascimento.

Ao considerar como verdadeira a milagrosa e mentirosa hipótese de que ele teria sido “fruto da gravidez duma almofada”¹⁹⁰ que Donana, sua mãe adotiva, teria colocado na barriga para simular a gestação, de gêmeos, o narrador se desdobra em trigêmeos. Haveria ainda uma quarta versão, heroica, em que a mãe biológica do protagonista teria morrido para salvá-lo. Para complicar ainda mais a noção de autoria, a quinta versão, que o narrador descarta enquanto verdadeira, se assemelha muito com a biografia do escritor Silviano Santiago:

Teria nascido em Formiga, cidade do interior de Minas Gerais. No dia 29 de setembro de 1936. Filho legítimo de Sebastiao Santiago e Noêmia Farnese Santiago. A versão é tão inverossímil, que nunca quis explorá-la. Consistente só a data do nascimento. Cola-se à que foi declarada em cartório carioca pelo doutor Eucanaã a Donana. Diante de padrinhos e testemunhas.¹⁹¹

Não somente a origem mas toda a trajetória de vida do protagonista, desde sua infância, passando pela formação educacional, casamento e escolha de carreira profissional, é narrada a

¹⁸⁸ SANTIAGO. *O falso mentiroso*, p. 48.

¹⁸⁹ SANTIAGO. *O falso mentiroso*, p. 49.

¹⁹⁰ SANTIAGO. *O falso mentiroso*, p. 65.

¹⁹¹ SANTIAGO. *O falso mentiroso*, p. 180.

partir de várias versões. Com isso o narrador vai afirmar que nele coexistem “cinco *eus*” e haveria que distingui-los pelas vozes, tons, falas, sentimentos e ideias de cada um:

No entrecruzamento de vozes, tons, falas, sentimentos, idéias, sobressai o gene dominante, constitutivo da personalidade. Antropófago pela lei da natureza. Este *eu* que não quis ser *nós*. E é. É expressão de nós. Nós atados com escrúpulo e cuidado, que eliminam o *nós*. Dão autonomia ao *eu*.¹⁹²

Esta passagem evidencia bem o princípio da contradição que vimos com Alexandre Nodari. O *eu* que sobressai no narrador de Santiago é resultado de um jogo no qual seus eus-possíveis parecem estar constantemente se chocando, se comparando e se redefinindo. A fórmula da contradição (o *terceiro incluído*: o *eu como outro*) aqui se multiplica e passa a ser o *eu como os outros*, um *sexto incluído* talvez pudéssemos dizer, redefinido pela relação entre suas cinco possibilidades. Com essa personalidade múltipla o narrador vai defender a ideia de copiar em diferença, questionando sobre a pureza e a ilusão de liberdade da invenção e sobre o culto à originalidade operada no século XX, em contraste com a riqueza temática, estilística e consciência de liberdade limitada do artista que copia em diferença, procedimento que ele próprio realiza ao passar para a tela de pintura as técnicas das xilogravuras de Oswaldo Goeldi. Trabalho este que, para complicar ainda mais a noção de identidade autoral, o narrador afirma ter assinado com o nome de Yara Tupinambá, informando que a obra se encontra disponível em Belo Horizonte, momento em que aproveita para convidar o leitor a visitá-la. Com estes entrecruzamentos de identidades, o narrador termina por sugerir uma personalidade artística múltipla formada pela fusão entre o artista erudito, o crítico e o historiador de arte.

Como podemos ver, as ficções de Juan José Saer e Silviano Santiago operam desdobramentos, ambiguidades e espelhamentos. Em *El entenado* podemos dizer que o protagonista se desdobra em mensageiro dos portos, grumete, prostituta de marinheiros, testemunha, seminarista, mendigo, ator, tipógrafo, padrao, etnógrafo, e escritor (auto)biográfico, sendo que quase todas estas posições podem ser compreendidas como posições enteadas, marginais.

Poderíamos dizer que os personagens de Saer e de Santiago funcionam como xamãs literários que estabelecem pontes com suas capacidades de transitar entre as roupagens. Conforme Eduardo Viveiros de Castro,

[...] o xamanismo amazônico pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de

¹⁹² SANTIAGO. *O falso mentiroso*, p. 181.

subjetividades alo-específicas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos.¹⁹³

O xamã é como um interlocutor, capaz de voltar para contar uma história, fazer intercâmbios de perspectivas entre as espécies. No entendimento de Viveiros, diferentemente da epistemologia objetivista, que visa o conhecimento por meio de uma dessubjetivação, de um processo de objetivação, de redução do sujeito em objeto, o xamanismo ameríndio se guia por uma epistemologia que personifica, que “visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente”.¹⁹⁴ Considerando essas características do xamã amazônico, vejamos mais de perto agora a reflexão do enteado sobre a autonomia da memória, o estado de entressonho, e o vai e vem entre dois mundos:

As paredes brancas, a luz da vela que faz tremer, cada vez que se estremece, minha sombra na parede, a janela aberta para a madrugada silenciosa na qual o único que se ouve é o riscar da pluma e, de quando em quando, os rangidos da cadeira, as pernas que, contraídas, se remexem debaixo da mesa, as folhas que vou preenchendo com minha escritura lenta e que vão se sobrepondo às já escritas, produzindo um estalo particular que ressoa na sala vazia – contra este muro espesso vem a chocar, se não é um entressonho rápido e frágil depois do jantar, o vivido. Se o que manda, periódica, a memória, consegue rachar esta espessura, uma vez que o que se infiltrou vai se depositar, ressecado, como escória, na folha, a persistência espessa do presente se recompõe e se torna outra vez muda e lisa, como se nenhuma imagem vinda de outras paragens a tivesse atravessado. São essas outras paragens, incertas, fantasmiais, não mais palpáveis que o ar que respiro, o que deveria ser minha vida. E, entretanto, por momentos, as imagens crescem, adentro, com tanta força, que a espessura se apaga e eu me sinto como em vaivém, entre dois mundos: o tabique fino do corpo que os separa se torna, ao mesmo tempo, poroso e transparente e pareceria ser que é agora, agora, que estou na grande praia semicircular, que atravessam, de quando em quando, em todas as direções, corpos compactos e desnudos, e na qual a areia solta, em desordem por causa das pegadas desfeitas, deixa ver, aqui e ali, detritos ressecados depositados pelo rio constante, pontas de paus negros queimados pelo fogo e pela intempérie, e até a presença invisível do que é estranho à experiência.¹⁹⁵

¹⁹³ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 357-358.

¹⁹⁴ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 358.

¹⁹⁵ “Las paredes blancas, la luz de la vela que hace temblar, cada vez que se estremece, mi sombra en la pared, la ventana abierta a la madrugada silenciosa en la que lo único que se oye es el rasguído de la pluma y, de tanto en tanto, los crujidos de la silla, las piernas que, acalambradas, se remueven debajo de la mesa, las hojas que voy llenando con mi escritura lenta y que van a encimarse con las ya escritas, produciendo un chasquido particular que resuena en la pieza vacía – contra este muro espeso viene a chocar, si no es un entresueño rápido y frágil después de la cena, lo vivido. Si lo que manda, periódica, la memoria, logra agrietar este espesor, una vez que lo que se ha filtrado va a depositarse, reseco, como escoria, en la hoja, la persistencia espesa del presente se recompone y se vuelve otra vez muda y lisa, como si ninguna imagen venida de otros parajes la hubiese atravesado. Son esos otros

Neste parágrafo o enteado interrompe a descrição do banquete e passa a narrar o ambiente e as condições de sua escrita. Aqui, de maneira bem performática, se estabelece um jogo de espelhamentos entre o local onde se escreve, o corpo do narrador, o manuscrito, as lembranças remotas e o presente. Novamente o recurso ao contraste entre luz e sombra: a luz da vela que ao estremecer faz estremecer também a sombra do enteado na parede branca. Esta imagem espelha o ato de escrever do velho grumete que preenche as folhas de papel em branco com letras, palavras e frases, provavelmente estremecidas como sua sombra na parede. Há um contraste entre o silêncio da madrugada e os ruídos dos poucos movimentos de seu corpo, de sua pluma que percorre o papel e das folhas que se amontoam. A este presente espesso o narrador o contrapõe às suas lembranças remotas, que abrem uma fissura nessa espessura, refletindo com isso a imagem da relação entre a casa branca a partir da qual ele escreve e a janela aberta para as estrelas. Isso nos remete também à imagem inicial do romance, na qual o narrador comenta sobre as estrelas que observava quando estava na praia amarela, como se elas fossem fissuras que deixassem entrever a incandescência interna de um vulcão. Com isso, podemos dizer que o que o enteado deposita nas folhas de papel são fragmentos da incandescência de suas lembranças, de sua experiência (cosmológica) com os canibais. Assim como a casa branca se abre para o cosmos a partir de uma janela, o corpo do enteado busca se manter aberto para as suas lembranças, que, quando conseguem abrir fissuras no presente, são depositadas na folha de papel. Nesta passagem podemos ver como o protagonista alterna entre dois mundos: o passado da experiência no mundo ameríndio e o presente da escritura no mundo ocidental. À maneira de transe, o narrador oscila entre o presente espesso e as paragens incertas, fantasmais, de sua vida com a tribo. Esta condição de entressonho aproxima o velho narrador ao ritual de transe do xamã amazônico, realizado para estabelecer uma ponte entre o mundo dos seres vivos e o dos mortos, no diálogo multinaturezas. Nesse vaivém entre mundos, no embate entre a presença do presente e as reminiscências do passado, o escritor busca trazer para as folhas de papel as imagens remotas de uma tribo exterminada, que a espessura do agora silencia. Como um interlocutor xamânico, ele vai ao passado e volta para o presente para contar sua história e fazer um intercâmbio de perspectivas ontológicas, ao mesmo tempo em que vai

parajes, inciertos, fantasmales, no más palpables que el aire que respiro, lo que debiera ser mi vida. Y sin embargo, por momentos, las imágenes crecen, adentro, con tanta fuerza, que el espesor se borra y yo me siento como en vaivén, entre dos mundos: el tabique fino del cuerpo que los separa se vuelve, a la vez, poroso y transparente y pareciera ser que es ahora, ahora, que estoy en la gran playa semicircular, que atraviesan, de tanto en tanto, en todas direcciones, cuerpos compactos y desnudos, y en la que la arena floja, en desorden a causa de las huellas deshechas, deja ver, aquí y allá, detritus resecos depositados por el río constante, puntas de palos negros quemados por el fuego y por la intemperie, y hasta la presencia invisible de lo que es extraño a la experiencia.” (SAER. *El entonado*, p. 58-59, tradução nossa).

questionar sobre uma possível memória esquecida que motivaria a prática canibal dos índios, como se fosse uma atividade psicanalítica, na qual o enteado buscaria justamente um ponto de contato com aquilo que é desconhecido. A escritura do velho grumete, assim como seu corpo, se coloca como intermediadora entre os mundos ocidental (antropocêntrico), um outro mundo antropológico possível (antropomórfico) e o mundo ficcional (inexistente). Como observa Alexandre Nodari, a *antropologia especulativa* proposta por Saer seria o encontro de todos esses mundos:

A perspectiva da antropologia especulativa, assim, é a que deriva desse encontro – não é a perspectiva de um mundo ou de outro, mas a de sua tradução recíproca: uma entre-perspectiva, uma perspectiva caleidoscópica, composta e atravessada por mais de uma perspectiva, como talvez toda perspectiva, quando tornada corpo (textual ou xamânico), seja marca de um encontro de perspectivas: as técnicas corporais dos xamãs, o parentesco que o constitui, as relações interespecíficas que compõem a sua experiência, todos esses outros e suas perspectivas dão corpo à perspectiva xamânica; assim como o ponto de vista do autor, do narrador, dos personagens, mas também os paratextos, a edição, a crítica e as interpretações, todas essas perspectivas dão corpo ao texto, *constituem* a perspectiva de uma ficção literária. Ler o livro do mundo, fazer uma cosmografia, é, portanto, sempre ler os textos dos mundos, compor suas tessituras, desfazê-las (tirar consistência) e refazê-las (devolver consistência).¹⁹⁶

Como vimos, *El entenado* estabelece uma rede intertextual e um múltiplo jogo de espelhos entre luzes e sombras que apontam, não mais para uma representação, mas para uma indistinção de significados que evidencia a impossibilidade de se conhecer as coisas em sua totalidade – característica esta que é precisamente de uma performance narrativa. Considerando o romance como uma “perspectiva caleidoscópica” sua narrativa não relativiza pontos de vista, mas conforma uma relação de perspectivas, uma relação de estar entre, de efetuar pontes, conexões, antes não efetuadas, não codificadas ainda pela linguagem. O narrador de *El entenado* reflete a imagem proposta pelo narrador de “El espejo”, que, para fazer o mundo à sua imagem, ou, retomando o conceito de ficção saeriano, para moldar o mundo à sua maneira, busca se ver nos outros, transformar esses outros nele mesmo, ser os outros e o mundo. “Cada um com a máscara do outro”, quer dizer, com a roupagem, o corpo, o mundo do outro, como nos rituais xamânicos. Assim como Eduardo Viveiros de Castro identifica em *A queda do céu* de Davi Kopenawa uma “performance xamânico-política”, um duplo tratado político e filosófico yanomami, e com isso reconhece toda a filosofia amazônica como um “onirismo

¹⁹⁶ NODARI. A literatura como antropologia especulativa, p. 83.

especulativo”,¹⁹⁷ a narrativa de *El entenado*, levando em conta as condições de produção de escrita de seu narrador e a relação intertextual que o romance estabelece, talvez pudesse ser compreendida como uma complexa performance xamânico-filosófico-antropológico-literária, na qual as vozes de vários discursos ecoam conformando em seu conjunto uma narrativa polissêmica. Suas lembranças são como visões oníricas sobre homens que já foram exterminados, e que o velho grumete, em seu transe de escrita, em seus “passeios” oníricos, tenta transpor do negrume ao qual retornaram, para renascerem nas folhas em branco do papel, mediante seu corpo e sua pluma. Sua escritura estabelece uma passagem, uma fronteira entre mundos. Um interstício, uma “terceira margem virtual” que permite ao narrador escutar o outro de si e especular sobre o mundo ameríndio e, de forma geral, sobre a condição humana, utilizando, para tanto, a linguagem ocidental.

Os personagens-dobradiça de Silviano Santiago também podem ser considerados xamãs literários que nos apresentam um caleidoscópio de perspectivas. O eu que sobressai sobre as cinco personalidades de Samuel Carneiro, por exemplo, não é resultado de uma relativização de pontos de vista, mas uma variação possível a partir das relações intrincadas, paradoxais entre seus vários *eus*, que não se excluem, mas que formam em seu conjunto as possibilidades de existência do narrador, seus mundos possíveis, suas perspectivas.

Nas narrativas saerianas e santiaguianas é possível perceber uma obliquação, implícita ou explícita, de seus autores em personagens, seus desdobramentos em múltiplos “eus-possíveis”. Retomando as observações de Nodari, podemos considerar que, seja por meio de uma *antropologia especulativa* (espelhamentos de luz e sombra em torno do homem que apontam para o indistinto, para a ambivalência) ou de um *entre-lugar* (desdobramento de personagens em um espaço constantemente deslizante, movente, ambíguo), “sujeito e objeto, atual e possível, existente e inexistente estão constantemente se redefinindo, constantemente postos em jogo”, se diferindo de si mesmos nos encontros de mundos que se chocam, a partir da criação de uma terceira margem virtual, ou seja, a partir de outras perspectivas imaginárias. No entrecruzamento entre a perspectiva pessoal e a perspectiva do outro, Saer e Santiago nos propõem em seus textos uma margem alternativa, ficcional, fronteira, que, ao buscarem uma relação com o outro, considerando a perspectiva de multinaturezas proposta por Viveiros,

¹⁹⁷ VIVEIROS DE CASTRO. O recado da mata, p. 40.

constituem um *eu e mundo possíveis* que se traduzem em suas narrativas como um *eu e mundo virtuais*.¹⁹⁸

Podemos estabelecer um paralelo entre a ideia de escritor-xamã e a maneira latino-americana de mirar em direção ao passado e ao presente, em direção ao interior e ao exterior como uma “mirada estrábica”¹⁹⁹, compreendida por Ricardo Piglia. Esse olhar enviesado aparece nas narrativas de Saer e Santiago. Os jogos de espelhos, as ambiguidades, ambivalências, dobradiças ou antropomorfismos nos colocam diante de perspectivas de duplo ou múltiplo olhar, que se deslizam em direção à visão e ao mundo do outro e se desdobram para um mistério, um desconhecido, um anonimato, enfim, para personagens, textos, histórias, etc. que são, na maioria das vezes, marginais ou marginalizados. Como escritores-xamãs, seus corpos atravessam mundos e nos retornam modos de vida e de relação ontológica distintas das do senso-comum das sociedades ocidentais. Assim como o *perspectivismo ameríndio* não se trata de perspectivas que se opõem, ou que buscam uma identidade, seus pontos de vista se configuram como posições que se ocupam, como troca solidária de perspectivas entre o eu e uma alteridade. Seja pela posição marginal e transgressora de uma antropofagia literária ou pelo entrecruzamento especulativo, Saer e Santiago, com suas perspectivas de duplo olhar, transitam entre o estar dentro e o estar fora, entre passado e presente, entre objetivo e subjetivo, entre local e universal, entre antropologia e história, enfim, entre qualquer antinomia (*oposição*), navegando à deriva em busca de alternativas (*posições*) que mantenham suas narrativas em constante processo de abertura, de desdobramentos para um exterior que ainda não foi codificado.

3.3 *El entenado: corpo, mundo e narrativa*

Como enfatizamos, desde o primeiro parágrafo de *El entenado* seu narrador contrasta duas ontologias, uma *oposicional* onde o mundo é algo que se pode conhecer e ser representado integralmente e outra *posicional*, onde o mundo é instável e carece de atualização constante. De forma similar ao narrador de “El espejo”, o grumete, com seus espelhamentos, suas inversões multiplicadas, acaba estabelecendo uma relação de empatia com os índios. Depois de

¹⁹⁸ Alexandre Nodari, pautado em Viveiros, salienta que “a tarefa do antropólogo consistiria em traduzir essa possibilidade em uma virtualidade, traduzir um eu e mundo possíveis (pois não se trata apenas de traduzir a perspectiva nativa *sobre o mundo*, mas *o mundo do qual parte essa perspectiva*) em um eu e mundo virtuais”. (NODARI. Variações especulativas sobre literatura e antropologia, p. 3).

¹⁹⁹ Para Ricardo Piglia o escritor latino americano deve ter um olho colocado na inteligência europeia e o outro nas entranhas da pátria. (PIGLIA. Memoria y tradición, p. 61).

um tempo de convivência, o enteado passa do horror e repugnância à compaixão em relação aos canibais, reconhecendo o esforço deles para se preservarem vivos diante da intempérie de um mundo inóspito, como se fossem náufragos tentando manter a disciplina numa balsa durante uma tempestade noturna em um mar desconhecido, como nos diz o narrador.²⁰⁰ Para o protagonista, o mundo deles era mais real, não por ser o único ou o melhor mundo possível, mas porque o atributo principal das coisas para eles era a precariedade. No mundo dos colastiné a presença das coisas era duvidosa pois, ao invés de garantir sua existência, essa presença, paradoxalmente, lhes tirava a realidade. Apesar do caráter precário, o mundo ainda era mais real que os índios pois estes tinham a desvantagem da dúvida que não podia ser verificada no exterior. Assim, o universo inteiro era incerto e os canibais, em troca, se concebiam como algo mais seguro, porém com autoridade diminuída pela incerteza sobre o universo. Diante da ameaça de aniquilação, a praia amarela semicircular deveria ser constantemente protegida, atualizada, para conservar sua realidade, mesmo que não valesse a pena e a qualquer preço, inclusive o da morte, pois era o único mundo possível para a tribo.

O enteado nos informa que foi comprovando essa precariedade, essa necessidade de atualização, através do idioma dos colastiné, imprevisível, contraditório e sem forma reconhecível para um falante de línguas europeias. Sua personalidade foi sendo moldada a partir de uma perspectiva duvidosa sobre o mundo e com uma língua de vocábulos estridentes, como o *def-ghi* que ele escutara desde o primeiro contato com os canibais. Comparado com o código ocidental, o *def-ghi* nos sugere ser um fragmento de uma sequência ordenada de letras do alfabeto. Uma porção vislumbrada deste código que significaria o espaço da troca, da aproximação entre as línguas. O narrador foi descobrindo aos poucos que o *def-ghi* era usado para significar muitas coisas: aquele que se adianta na expedição e retorna para relatar; o reflexo das coisas na água (espelho); um objeto que se colocava no lugar de uma pessoa ausente; e, ainda, o nome de um pássaro que domesticavam e faziam repetir algumas palavras ensinadas. Dentro dessa perspectiva semântica, borgeana, diga-se de passagem, o enteado deveria ser aquele que é colocado no lugar da ausência da tribo para repetir ou refletir seus gestos e costumes. Entretanto, o *def-ghi*, apesar de ser uma ponte de contato entre duas culturas é, ao mesmo tempo, um ponto de atrito que estabelece um limite e uma lacuna para uma tradução recíproca entre dois povos. Ao invés de permitir a proximidade entre o alfabeto ocidental e a

²⁰⁰ “Yo los sabía capaces de resistencia, de generosidad y de coraje, y diestros en el manejo de lo conocido: bastaba ver sus objetos y la habilidad con que los construían y utilizaban para comprender en seguida que esos indios no se dejaban intimidar por la costra ruda del mundo. Pero eran como náufragos en una balsa tratando de mantener la disciplina a bordo mientras golpea la tormenta, en plena noche y en un mar desconocido”. (SAER. *El enteado*, p. 83-84).

língua colastiné, este vocábulo é apenas um pedaço rompido do fio de Ariadne para percorrer o labirinto do além-limite que existe no encontro entre duas nações completamente distintas e que se espelham nas formas dos corpos, na busca de sobrevivência, e no cruzamento aparente das letras ou fonemas de seus idiomas. Apesar dos aspectos em comum, as perspectivas sobre o mundo e o uso específico da linguagem são completamente distintos. Uma se fundamenta pela ideia narcísica de reprodução de identidade enquanto a outra oscila na metamorfose do anti-narciso. Conforme comprova o protagonista, no idioma dos colastiné não há palavras que se equivalham aos verbos *ser* ou *estar* nem tampouco há artigos para falar sobre a existência das coisas. Para eles, as coisas parecem, sendo que a noção de *parecer* tem mais sentido de desconfiança e de objeção, do que de similitude e de comparação. Com isso o narrador chega à conclusão de que, para os canibais, “tudo parece e nada é”,²⁰¹ sendo que o parecer das coisas se situa no campo da inexistência, do informe, do indistinto. Assim como Viveiros de Castro identifica que no pensamento indígena amazônico o aspecto humano ou animal, não são substanciais, mas se atualizam no momento do encontro na floresta, como um pronome cosmológico, podemos dizer que os vocábulos dos índios são esvaziados de uma essência corpórea e funcionam como dêiticos cujos significados se atualizam no presente da conversação. Carentes de existência, as palavras do idioma canibal refletem a dúvida, a desconfiança e a precariedade do mundo colastiné.

A vida junto aos canibais, que o moldou definitivamente (de argila branda para pedra imutável) e lhe deixou esse idioma inacabado, trouxe para o enteado

[...] um sabor de planeta, de rebanho humano, de mundo não infinito mas inacabado, de vida indiferenciada e confusa, de matéria cega e sem plano, de firmamento mudo: como outros dizem, de cinza. Durante anos, despertava dia após dia sem saber se era besta ou verme, metal em sonolência, e o dia inteiro ia passando entre dúvida e confusão, como se tivesse estado enredado em um sonho escuro, cheio de sombras selvagens, do qual não me livraria mais do que a inconsciência noturna. Mas agora que sou um velho me dou conta de que a certeza cega de ser homem e somente homem nos irmana mais com a besta do que a dúvida constante e quase insuportável sobre nossa própria condição.²⁰²

²⁰¹ “todo parece y nada es” (SAER. *El entenido*, p. 122, tradução nossa).

²⁰² “[...] un sabor a planeta, a ganado humano, a mundo no infinito sino inacabado, a vida indiferenciada y confusa, a materia ciega y sin plan, a firmamento mudo: como otros dicen a ceniza. Durante años, me despertaba día tras día sin saber si era bestia o gusano, metal en somnolencia, y el día entero iba pasando entre duda y confusión, como si hubiese estado enredado en un sueño oscuro, lleno de sombras salvajes, del que no me libraba más que la inconsciencia nocturna. Pero ahora que soy un viejo me doy cuenta de que la certidumbre ciega de ser hombre y sólo hombre nos hermana más con la bestia que la duda constante y casi insoportable sobre nuestra propia condición.” (SAER. *El entenido*, p. 85, tradução nossa).

Com esta passagem, podemos perceber que o protagonista considera que os índios estão menos equivocados em relação à existência do que aqueles que têm pretensão de absoluto. O capitão, que, aos olhos do enteado, aparentava ter consciência de que havia se enganado durante toda a sua vida quanto à sua própria condição de humano, representa este tipo de pensamento que, como salientamos, fracassa diante de uma experiência com um mundo inóspito. Suas falas assertivas, prepotentes, se interrompem com a flecha certa dos canibais. Com esta suspensão o enteado deixa para trás, para as águas do esquecimento, a língua narcísica, o tempo histórico (linear) e o mundo cartografado e estável dos colonizadores, que se substituem pela língua duvidosa e inconstante, pelo tempo mítico (circular) e pelo mundo indefinido e provisional dos canibais.

Em contraste à visão prepotente do conquistador espanhol, para o qual o mundo é algo que pode ser nomeado, mapeado e apossado, o narrador vai se curvar às certezas dos colastiné de que *tudo parece e nada é*. Absorvendo a perspectiva linguística e ontológica duvidosa e ambivalente dos canibais, sua narrativa expõe a precariedade do homem para compreender a profundidade e complexidade de si e do universo. Assim como as palavras dos índios significam muitas coisas de uma vez, ao ponto de o enteado não ter entendido bem o que um índio certa vez lhe dissera sobre toda mudança demandar uma compensação para que se restituísse o estado original das coisas, o narrador afirma que seu relato também pode significar muitas coisas simultaneamente, sendo que nenhuma, vinda de fontes pouco claras, seja necessariamente certa. Dentro desse espectro polissêmico, podemos considerar que sua narrativa, assim como a língua imprevisível dos canibais, funcionaria como uma espécie de pronome cosmológico, na medida em que seus significados precários se atualizariam a cada leitura. Da mesma maneira que Eduardo Viveiros de Castro, a partir dos estudos antropológicos, especula que os povos amazônicos não desejam impor sua identidade mas buscam atualizar uma relação com o outro, podemos dizer que a narrativa de *El entenado* mantém aberturas para uma possível atualização na relação com o leitor.

A dúvida sobre a condição humana expressada pelo velho grumete o aproxima do pensamento ameríndio posicional desenvolvido por Viveiros de Castro. Tanto no *perspectivismo ameríndio* quanto em *El entenado* temos a contraposição de dois sistemas de pensamento: o pensamento ocidental antropocêntrico, com a pretensão de o aspecto humano ser o centro e a essência do homem (ontologia do ser) e o pensamento ameríndio antropomórfico, que se articula em torno da instabilidade da condição humana (ontologia do devir). Moldado pelo inacabamento e inconstância da língua dos canibais, que reflete as

próprias almas dos índios e o mundo em que eles vivem, o grumete compreende que a metamorfose do aspecto humano é inerente à nossa condição de existência, ou seja, que o homem é passível de transformações nas quais deixa seus atributos humanos para assumir aspectos insanos ou bestiais. Como se fosse um Sófocles do Renascimento, o enteado nos apresenta o mundo “com os olhos de um poeta trágico”²⁰³ e, com um olhar crítico sobre a desmesura do homem, nos torna mais conscientes sobre nossa animalidade. Assim como para Saer, Sófocles buscou a forma de um discurso social inteligível e, por meio de sua poesia enquanto lapso de linguagem, correu o risco de desnudar-se e desnudar aspectos insuspeitados da condição humana, o enteado irrompe a inteligibilidade dos relatos históricos e etnográficos com seus atos falhos (lampejos reflexivos) e expõe a fragilidade de si e dos outros diante do mundo. Com esta perspectiva posicional o narrador saeriano, a partir de um encontro, ou melhor, de um entrecruzamento de mundos, acaba identificando manifestações humanas muito mais nos índios canibais que nos europeus civilizados de sua época, sendo seu instrutor, o padre Quesada, um raro caso de exceção, pois, desde o dia em que os índios o mandaram de volta, só havia encontrado seres estranhos e problemáticos que, somente por costume ou convenção, podiam ser chamados de homens, conforme nos relata o enteado.

Ao preferir a maneira de pensar antropomórfica, o enteado, por intermédio da língua espanhola, faz infiltrar o pensamento selvagem dos canibais. Ao mesmo tempo em que reconhece o valor das letras e de sua formação ocidental, o velho grumete utiliza estas ferramentas para se rebelar e subverter os valores culturais e sociais fundamentados na oposição e na representação, que foram impostos pelos conquistadores, e, com isso, instaura a dúvida constante e a necessária reflexão e atualização do pensamento sobre a experiência, sobre as percepções pessoais, e sobre os discursos e práticas herdados e instituídos. Neste sentido, podemos considerar que o posicionamento do narrador de *El enteado* se aproxima do lugar de enunciação transgressor que Silviano Santiago postula: entre uma ancestralidade remota e dizimada, por um lado, e uma tradição cultural colonizadora, por outro. Como um rio sem margens, o enteado atinge e extrapola os limites de conhecimento, tanto dos canibais, quanto dos europeus. Por meio dessas águas arcaicas da ficção, ele mantém sua narrativa movediça e aberta para especular sobre o inominado, ou seja, sobre aquilo que somente é possível narrar de maneira catacrésica.

O enteado, que no início de sua narrativa afirmara ter um gosto pelas coisas conhecidas pela metade, encontra na linguagem e na forma duvidosa da tribo de conceber a si e ao mundo

²⁰³ “con los ojos de un poeta trágico” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 265, tradução nossa).

sua equação de vida e de escrita. Entre lembrar e escrever, e especulando sobre o canibalismo dos colastiné, o velho grumete chega a compreender algo profundo e remoto nos gestos, imagens e cerimônias desta tribo: as festas seriam a satisfação de um desejo que dissimularia outro muito mais profundo. Isso o leva a reconhecer que o excesso de higiene e limpeza a que os índios se dedicavam seria uma forma de confirmar que eles haviam acedido a um novo nível de compreensão de si mesmos e da relação entre eles e o mundo exterior:

Foi me conquistando, ao longo de tantos anos, a evidência lenta: se, cada verão [...] os índios embarcavam em suas canoas para sair [...] movidos por esse desejo que lhes vinha de tão longe, era porque para eles não havia outro modo de se distinguirem do mundo e de se tornarem, diante de seus próprios olhos, um pouco mais nítidos, mais inteiros [...] Se atuavam dessa maneira era porque haviam experimentado, em algum momento, antes de se sentirem distintos do mundo, o peso do nada. Isso deve ter ocorrido antes que começassem a comer os homens não verdadeiros, os que vinham do exterior. [...] Isso é o que agora mesmo, tão perto de meu próprio nada, começo a entender: que os índios começaram a se sentir os homens verdadeiros quando deixaram de se comer entre si. Algo distinto da espreita mútua os transformou. Não se comiam, e se voltavam em direção ao exterior, formando uma tribo que era o centro do mundo, rodeado pelo horizonte circular [...] Não obstante proviessem também eles desse exterior improvável, haviam acedido, não sem trabalho, a um nível novo no qual, embora os pés ainda se revoltessem no barro original, a cabeça, já liberada, flutuava no ar limpo do verdadeiro.²⁰⁴

Nesta reflexão o narrador especula sobre um possível limite temporal que estabeleceria uma mudança na história da sociedade colastiné. Antes haveria um período arcaico, de indistinção, no qual eles se comeriam a si mesmos. Ao instituírem um tabu (não comerem a si mesmos), os canibais teriam iniciado uma nova ordem de convivência, uma nova sociedade, que se identificaria a partir do estabelecimento de uma alteridade (os homens não verdadeiros, vindos do exterior). Contudo, ter essa consciência, ter esse saber, não bastava para os índios, pois a ansiedade que o enteado percebia neles, toda vez que o verão se aproximava e eles se

²⁰⁴ “Me fue ganando, en tantos años, la evidencia lenta: si, cada verano [...] los indios se embarcaban en sus canoas para salir [...] movidos por ese deseo que les venía de tan lejos, era porque para ellos no había otro modo de distinguirse del mundo y de volverse, ante sus propios ojos, un poco más nítidos, más enteros [...] Si actuaban de esa manera era porque habían experimentado, en algún momento, antes de sentirse distintos al mundo, el peso de la nada. Eso debió ocurrir antes de que empezaran a comer a los hombres no verdaderos, a los que venían de lo exterior. [...] Eso es lo que recién ahora, tan cerca de mi propia nada, comienzo a entender: que los indios empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos. Algo distinto del acecho mutuo los transformó. No se comían, y se volvían hacia el exterior, formando una tribu que era el centro del mundo, rodeado por el horizonte circular [...] No obstante provenir también ellos de ese exterior improbable, habían accedido, no sin trabajo, a un nivel nuevo en el que, aun cuando los pies chapalearan todavía en el barro original, la cabeza, ya liberada, flotaba en el aire limpio de lo verdadero.” (SAER. *El enteado*, p. 129, tradução nossa).

lançavam ao exterior em busca de homens desconhecidos, não era o desejo de devorar o inexistente, mas o desejo que tinham de devorar a si mesmos. Um sabor arcaico que eles enganavam substituindo por um objeto exterior que os ameaçava e os impedia de terem certeza sobre si próprios, de formarem uma identidade definitiva:

[...] por mais que maquinassem, não conseguiam apagar o que estava neles desde o princípio. Se enganavam pela metade. Tinham aceitado um pacto cego no qual sempre levavam, fustigados, a pior parte. Para eles, o mundo não podia ter muito valor porque sabiam que inclusive os homens verdadeiros, os que pareciam ter se arrancado da negrura, arrastavam ainda, em seus atos essenciais, a pasta pegajosa e escura do indistinto, em cujo pântano espesso nenhuma claridade persistente e firme era possível.²⁰⁵

Essa condição de não ter identidade formada se reflete na vida e na escrita do protagonista. Após ter sido enteado em toda sua trajetória, desde os portos até a companhia de teatro, o narrador abre mão de seu nome (que nunca nos é informado no relato) e da legitimidade de sua experiência e de seu testemunho. Até mesmo sua narrativa, considerando-se seu título (*O enteado*) e sua configuração manuscrita, se mantém no anonimato. Ao invés de reproduzir a percepção preconceituosa ocidental, sua escritura especula os canibais a partir de uma possível origem, de uma possível motivação desconhecida, inclusive, pelos próprios índios. As hipóteses deste narrador são descrições catacrésicas, como a metáfora de um possível deus que os governava, como a reflexão sobre não serem selvagens devido à relação ecológica, ou como a especulação sobre o desejo de comerem a si mesmos. Todas estas conjecturas giram em torno de um retorno para o indistinto.

Se os colastiné se constituem como o centro do mundo e se consideram os homens verdadeiros, poderíamos pensar que o pensamento deles seria antropocêntrico. E talvez fosse, considerando-se nossa forma europeizada de pensamento. Entretanto, podemos levar em conta a distinção que Eduardo Viveiros de Castro faz do pensamento ameríndio em relação ao ocidental. Por um lado, Viveiros reconhece que para os selvagens a humanidade cessa nas fronteiras da tribo, mas, por outro, afirma que na época em que Lévi-Strauss escreveu sua anedota das Grandes Antilhas achava-se que, pelo fato de os índios se considerarem os humanos

²⁰⁵ “[...] por mucho que maquinaran, no lograban borrar lo que estaba en ellos desde el principio. Se engañaban a medias. Habían aceptado un pacto ciego en el que siempre llevaban, hostigados, la peor parte. Para ellos, el mundo no podía tener demasiado valor porque sabían que incluso los hombres verdaderos, los que parecían haberse arrancado de la negrura, arrastraban todavía, en sus actos esenciales, la pasta pegajosa y oscura de lo indistinto, en cuya ciénaga espesa ninguna claridad persistente y firme era posible.” (SAER. *El enteado*, p. 131, tradução nossa).

verdadeiros, eles estariam fazendo as mesmas distinções entre natureza e cultura que nós fazemos. Contudo, esse entendimento mudou:

Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos; em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão *pouco* humanos somos *nós*, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico.²⁰⁶

Para Viveiros de Castro, os ameríndios “não somente passariam ao largo do Grande Divisor cartesiano que separou a humanidade da animalidade, como sua concepção social do cosmos (e cósmica da sociedade) anteciparia as lições fundamentais da ecologia, que apenas agora estamos em condições de assimilar”.²⁰⁷ Diante do impasse antinômico, no qual, ou os índios se fechariam sobre si, ou se abririam para o Outro, o antropólogo recorre ao seu argumento dos pronomes cosmológicos que já comentamos: as palavras ameríndias que traduzimos por “ser humano” não denotam uma espécie natural, substancial, mas uma posição ou condição social, uma relação pronominal que se estende aos seres animais e à elementos da natureza. Na conferência de encerramento do Seminário “Variações do corpo selvagem” Viveiros reitera sua afirmação de que, se tudo é humano no mundo antropomórfico dos índios, e se a posição humana não é uma substancia, mas apenas uma posição vicária, nós não somos tão especiais. Para o antropólogo, a instabilidade do conceito de humano no pensamento ameríndio é positiva pois não se trata de uma carência mas de uma característica constitutiva desse pensamento, no qual o estatuto do conceito de humano é o problema.²⁰⁸ Considerando esta dessubstancialização do humano, juntamente com a ideia de homem sem atributos que Saer defende reiteradas vezes²⁰⁹ para se contrapor às convenções exorbitantes que o mundo impõe aos indivíduos, podemos dizer que os colastiné seriam os homens mais verdadeiros, não por se considerarem o centro do mundo (etnocentrismo), mas por recusarem uma identidade absoluta, por conservarem a dúvida, por tornarem instáveis e problematizarem a noção narcísica que temos de humano. Neste sentido, os canibais podem até se considerarem o centro – e isto pouco importaria – mas não necessariamente são antropocêntricos, pois uma perspectiva que concebe o humano enquanto um elemento posicional e extensivo aos não-humanos retira o centro de identificação deste aspecto que no Ocidente pertence substancialmente ao *homo sapiens* para

²⁰⁶ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 369.

²⁰⁷ VIVEIROS DE CASTRO. *A inconstância da alma selvagem*, p. 370.

²⁰⁸ VIVEIROS DE CASTRO. Conferência com Eduardo Viveiros de Castro.

²⁰⁹ Saer afirma seu apreço pela noção de homem sem atributos de Robert Musil em ensaios como “Genealogía del hombre sin atributos” (*Trabajos*) e “Una literatura sin atributos” (*El concepto de ficción*). Abordaremos esta questão no próximo subcapítulo.

deixá-lo se movimentar à deriva em um sistema cosmológico. Diferentemente do pensamento ocidental, que identifica uma essência humana constitutiva de identidade, os canibais cultivavam em seus corpos a instabilidade do homem, seu potencial metamórfico, e, com isso, conservavam o questionamento em relação a si mesmos e ao mundo.

Esta narrativa que busca se atualizar e se retificar no momento da escrita, que revela suas dúvidas e imprecisões, que especula sobre o motivo desconhecido do canibalismo, além de se inscrever à contrapelo da noção tradicional de representação, implica a entrega do corpo e da mente de seu narrador na tarefa de escritura. Em “Entrevista realizada por Gerard de Cortanze” Saer comenta sobre os laços que ele estabelece entre corpo e escrita: ao escrever, sua mão incorpora a caneta entre seus dedos, ao mesmo tempo em que sua cabeça e seu tronco se inclinam sobre o caderno e a mão direita se desliza sobre a folha, enquanto o antebraço direito se apoia sobre a mesa e o esquerdo mantém o caderno aberto, formando uma espécie de esfera para que o corpo receba o que é útil e o envolva como em um casulo. Com isso, a caneta deixa sobre a página em branco os traços de seu corpo. Podemos dizer que essa esfera reproduz o universo do horizonte circular, semiesférico do homem da llanura.²¹⁰ Uma esfera que pode ser também o mundo dos canibais que espelha tudo que está ao seu redor, bem como, de forma mais ampla, a zona ficcional saeriana de Santa Fe.

As descrições de Saer sobre suas condições de escrita o aproximam da imersão de Italo Calvino naquilo que ele chama de “mundo escrito”. Para Calvino, escreve-se “para que o mundo não escrito possa exprimir-se por meio de nós”.²¹¹ Assim como o escritor italiano lança seu olhar no “mundo não escrito” apenas para buscar elementos que alimentem a sua escrita, o escritor argentino (para o qual o corpo é paradigma do mundo e o contém) quando levanta a cabeça para olhar ao redor e descrever o que vê, os elementos de sua visão passam por seu corpo e se transformam, para depois serem inscritos pela pluma.

A escritura, no sentido grafológico, perfeitamente individualizada, leva as marcas do corpo que a semeou na página. E esse corpo, cujos inumeráveis signos podem se seguir nos traços do escrito, se deposita pouco a pouco, ao longo dos anos, na obra que é, segundo a velha denominação latina, também ela, um corpus. Escrever é dessa forma uma espécie de traslado no qual o vivido passa, através do tempo, de um corpo ao outro.²¹²

²¹⁰ “El hombre de la llanura está siempre en el interior de una semiesfera, en el centro exacto de la base, bajo la bóveda celeste”. (SAER. *El río sin orillas*, p. 43).

²¹¹ CALVINO. Mundo escrito e mundo não escrito, p. 114.

²¹² “La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo que la ha sembrado en la página. Y ese cuerpo, cuyos innumerables signos pueden seguirse en los trazos de lo escrito, se

Em “Narrathon” Saer defende que narrar não envolve somente a inteligência mas também o corpo do escritor. Aqui, o escritor argentino avalia a sonolência positivamente como meio natural da narração, pois supõe um abandono da pretensão de um sentido e, sobretudo, de um plano rígido, preexistente. Para ele, a sonolência impõe uma ordem própria para a escrita:

Escrito na sonolência, estruturado com base em uma ilação própria que uma leitura atenta poderá descobrir, mais tarde, no mundo, não é impossível que o narrado traga consigo alguma escuridão. É pertinente se perguntar se essa escuridão há de ser involuntária ou programática. Existem fortes razões para que sejam as duas coisas ao mesmo tempo. [...] Que nosso leitor seja como o homem que, encaminhando-se maquinalmente em direção a uma catástrofe ouve, repetidas vezes, e desde a escuridão, um chamado, que o inquieta, o desvia, o demora, e o faz, por fim, mudar a direção de sua marcha para dedicar-se a buscar, na escuridão, a fonte da qual esse chamado pode provir – sem que tenha que haver, necessariamente, em algum lugar da escuridão, uma fonte.²¹³

O interesse pelo obscuro e o estabelecimento de condições íntimas de envolvimento da mente e do corpo do escritor que, com seus movimentos, estremecimentos, sobressaltos, mudanças de respiração, intervém no ato de escritura, e que, durante os momentos de hesitação, de dúvida, lança o olhar sobre o mundo, se desdobra no narrador de *El entonado*. O protagonista, que em seus momentos de digressão reflexiva interrompe o relato para lançar seu olhar sobre o presente de sua escritura, expõe o ambiente íntimo e solitário de seu cômodo, suas sensações, sentimentos e dúvidas (que como veremos não são interiorizados, não são somente seus). Reiterando o que havíamos dito anteriormente, o enteado é um espelho do autor santafesino; seu desdobramento em um personagem ficcional. Saer é um escritor latino-americano que se isola em seu casulo de escritura no continente europeu, distante de sua província de infância.²¹⁴

deposita poco a poco, a lo largo de los años, en la obra que es, según la vieja denominación latina, también ella, un corpus. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 288, tradução nossa).

²¹³ “Escrito en la somnolencia, estructurado en base a una ilación propia que una lectura atenta podrá descubrir, más tarde, en el mundo, no es imposible que lo narrado traiga consigo alguna oscuridad. Es pertinente preguntarse si esa oscuridad ha de ser involuntaria o programática. Existen fuertes razones para que sea ambas cosas a la vez. [...] Que nuestro lector sea como el hombre que, encaminándose maquinalmente hacia una catástrofe oye, repetidas veces, y desde la oscuridad, un llamado, que lo inquieta, lo desvia, lo demora, y le hace, por fin, cambiar la dirección de su marcha para dedicarse a buscar, en la oscuridad, la fuente de la que ese llamado puede provenir —sin que tenga que haber, necesariamente, en algún lugar de la oscuridad, una fuente.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 150-151, tradução nossa).

²¹⁴ Comentando sobre uma memória possível em *El entonado* Graciela Ravetti salienta que, apesar de o romance revelar a impossibilidade de conhecimento sobre o passado, todavia “se faz isto a partir de uma ancoragem feita de lugares e escritos ‘reais’: o lugar de origem do autor, o litoral *santafecino* na Argentina, e a imagem que se presta a uma leitura alegorizada do homem que, estando atualmente na Europa, escreve memórias latino-americanas, como na época da Conquista. A figura do autor e do narrador se potencializam no gesto alegórico que é, sempre, um movimento de leitura”. (RAVETTI. *Narrativas performáticas*, p. 54-55).

O velho grumete, de forma similar, escreve com o respirar de seu corpo, encurvado em uma folha de papel em branco, diante do silêncio da madrugada, da luz e da sombra estremeçada que a vela produz, dos ruídos de seu cruzar de pernas, da janela aberta para as estrelas, e de suas lembranças remotas de um mundo distante.

A experiência com os canibais marcou o corpo do enteado para sempre. Assim como ele não consegue vê-los separados do céu imenso, das estrelas e do rio que duplicava as coisas, e reconhece que eles sustentavam esse mundo, o protagonista afirma que seus gestos estão impregnados de muitas lembranças dessa tribo e desse mundo, que cruzam sua memória “como meteoros”²¹⁵ e tomam conta de seu corpo. Se o corpo dos índios passou para o corpo do enteado através das lembranças que mais parecem cicatrizes, podemos dizer que o manuscrito que inscreve as marcas do corpo de seu narrador na folha de papel, inscreve também o corpo inconstante e duvidoso dos canibais. Neste sentido, e retomando a imagem especular do narrador saeriano de “El espejo”, o manuscrito talvez pudesse ser compreendido como a materialização de um palimpsesto impossível formado de corpos sobrepostos. Esse manuscrito conserva o suor de seu escritor, que borra a nitidez das palavras e demonstra um desejo de perpetuação do rascunho, assim como o narrador de *Em liberdade* de Silviano Santiago, que nos afirma o desejo de que, ao ter seu texto passado a limpo, fosse conservada a gota de suor que caiu sobre a folha de papel, dissolvendo e deixando ilegível a palavra “proibição” que ele escrevera. Para o protagonista santiaguiano, todos os tipógrafos do mundo deveriam suar e deixar que o suor respingasse nas páginas impressas, como se fosse uma revolução guttembergiana às avessas, na qual os livros voltassem “a trazer de novo a marca do homem que os produz”.²¹⁶

Enfim, o manuscrito implica também estar em uma fronteira – como na epígrafe de Heródoto, que se insere no limite entre animal e humano, entre mito e história. A partir do espaço desértico da folha em branco, o enteado inscreve seu manuscrito no limite entre o saber precário de uma tribo ágrafa e a erudição de uma cultura escrita. Espaço este no qual o velho grumete inclui seu corpo e sua mente em estados limítrofes de transe ou de sonolência, oscilando no ir e vir entre dois mundos.

Retomando agora o que dissemos sobre a infiltração do pensamento selvagem em *El enteado*, assim como Gilles Deleuze compreende que Nietzsche persegue uma tentativa de

²¹⁵ SAER. *El enteado*, p. 135.

²¹⁶ SANTAGO. *Em liberdade*, p. 102.

descodificação absoluta e se esforça em fazer passar “algo que não seja codificável”²¹⁷ por meio de seus fluxos de pensamento, o velho grumete, em suas especulações sobre o motivo desconhecido do canibalismo, tenta fazer passar o fluxo de intensidades da tribo colastiné. Para Deleuze, o que sentimos diante de Nietzsche, antes de se tratar de uma simpatia, empatia ou identificação, é uma relação que não se estabelece por meio dos instrumentos burocráticos de codificação (lei, contrato e instituição). Seus aforismos não se compreendem por essas vias, mas pela condição de “estarmos no mesmo barco”, remando juntos na barca da Medusa, à deriva de adversidades e riscos e partilhando “alguma coisa, fora de qualquer lei, de qualquer contrato, de toda instituição”.²¹⁸ Neste movimento de deriva, de “desterritorialização”, Deleuze identifica três características dos aforismos de Nietzsche que dão uma impressão de originalidade em seus textos. A primeira é a relação com o fora, evidenciada por Maurice Blanchot, já que o texto nietzschiano não passaria mais por uma interioridade (da alma, da consciência, da essência ou do conceito) própria da filosofia tradicional, mas fundaria “o pensamento, a escrita, sobre uma relação imediata como o fora”.²¹⁹ A segunda é a relação com o intensivo, com o estado vivido, que não devem ser trocadas por representações. E a terceira é a relação com o humor e a ironia, que se faz presente, não somente em Nietzsche, mas em qualquer autor dentro de um horizonte contracultural que faz sobressair, não os sentimentos interiorizados de angústia, solidão, culpabilidade, etc. diante do horrendo, do desesperador e do trágico, mas o “riso-esquizo ou a alegria revolucionária”²²⁰ que evidencia a decadência, a degenerescência do humano.

O enteado pode ser considerado pertencente ao horizonte de autores da contracultura de que fala Deleuze: daqueles que pensam ao ar livre, que provocam risos pelo humor e ironia ao embaralhar os códigos, ao colocar o pensamento em relação como o fora. Sua narrativa se estrutura a partir do idioma espanhol e de uma tradição de relatos, autobiografias e romances históricos, mas busca transitar por fora de seus instrumentos de codificação e ir de encontro à dúvida, à inconstância e à mobilidade da língua do outro. De maneira distanciada porém afetiva, o protagonista estabelece uma espécie de empatia com os antropófagos, se estranhando e se reconhecendo neles como alguém que, diante de um espelho, encontra o reflexo do outro de si.

²¹⁷ DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 321.

²¹⁸ DELEUZE, *Pensamento nômade*, p. 322.

²¹⁹ DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 323. Ainda na mesma página: “Um aforismo é um jogo de forças [...] é um estado de forças, cuja última força, ou seja, ao mesmo tempo a mais recente, a mais atual e a provisória-última, é sempre *a mais exterior*”.

²²⁰ DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 325.

Percebendo este reflexo, o enteado se deixa contaminar pelo mistério que envolve os canibais na relação entre vida e morte.

Se o fluxo de intensidades é o que escapa aos códigos, é aquilo que os códigos querem traduzir em “representações ou em fantasmas” e “transformar em moeda”,²²¹ a experiência do jovem grumete é um estado vivido em relação de fluxo e corte de fluxo na qual a intensidade do corpo coletivo dos canibais contaminou seu corpo fazendo passar por ele algo obscuro, não codificável, e que ficou de fora, tanto do relato do padre Quesada, quanto da comédia que o velho do grupo de teatro ambulante transformou em moeda. Um mistério que só vai aparecer em seu manuscrito, mas mesmo assim ao modo borgeano, pois trata-se de uma revelação que nunca termina de se revelar, restando apenas a certeza de que, no fim das contas, não temos como saber nada além daquilo “que se concede a mostrar”. O manuscrito do enteado não opera tentativas de recodificação por uma burocracia pública ou privada, como, para Deleuze, acontece com o marxismo (curar-se pelo Estado) e com a psicanálise (curar-se pela família), ou seja, não traduz seus estados vividos em representações ou fantasmas, mas, assim como Kafka e Nietzsche em relação ao idioma alemão, ultrapassa os códigos da língua espanhola e faz passar sob ela algo inominado que nunca havia sido ouvido pela cultura castelhana e que não se deixa codificar.

Da mesma forma que o enteado se entrega ao abandono de sua escritura, seu manuscrito, enquanto um intenso corpo vivo, fica relegado à intempérie e à morte, aguardando um possível encontro, uma possível partilha com um leitor que escute o chamado que vem da escuridão, que reconheça estar no mesmo barco à deriva, remando em direção ao “mais exterior”, ao fluxo intenso da vida, ao “riso-esquizo” diante do trágico e do decadente da espécie humana.

Apesar de sua narrativa não produzir um conhecimento absoluto sobre a tribo e o ritual colastiné, o enteado segue escrevendo suas especulações, da mesma forma que, para o escritor Saer, conforme Graciela Ravetti, “ainda que se saiba da impossibilidade do conhecimento integral do mundo, ou mesmo se tenha apenas um vestígio da limitação humana para conhecer, ainda assim, a mão continua o traço”.²²² Mas o que o enteado afinal estaria partilhando ao fazer passar algo inominado? Qual vestígio do homem ele vislumbra e especula? Para especular isso vamos considerar que, com sua escritura fronteira, o narrador saeriano coloca em prática um tipo de pensamento que se projeta para o exterior da linguagem, para uma experiência com a loucura. Ao exceder a significação consensual, ou, tomando a perspectiva de Silviano Santiago,

²²¹ DELEUZE. *Pensamento nômade*, p. 324.

²²² RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 238.

ao superar os modelos textuais vigentes e apontar para uma diferença, para uma instância desconhecida, inominada, a narrativa do enteado se aproxima da linguagem da loucura que, conforme observa Michel Foucault, depois dos estudos de Freud, passa a ser uma não-linguagem na medida em que se torna dupla, se desdobrando sobre si mesma: uma língua que só existe em seu enunciado, que por sua vez só diz sobre essa língua.²²³ A narrativa de *El enteado* parece atingir essa mesma região perigosa e transgressora que a experiência da loucura passa a ocupar após a psicanálise freudiana e que Foucault reconhece estar presente na literatura a partir de Mallarmé e de Artaud, pois o romance saeriano, igualmente, não se define por aquilo que narra nem por suas estruturas significantes, mas por um “ser da literatura” que passa a ter relação “com a auto-implicação, com o duplo e com o vazio que se escava nele”.²²⁴

Se levarmos em conta a *antropologia especulativa* saeriana juntamente com o *pensamento nômade* de Deleuze, podemos considerar que o enteado tenciona e entrecruza objetividades e subjetividades e constrói um máquina de guerra contra o idioma espanhol, que embaralha os códigos dos campos do saber e coloca o pensamento em relação com o fora de sua linguagem, abrindo espaço para o mistério, o oculto – o “rumor arcaico” que ele especula a partir da prática canibal colastiné. Neste deslocamento, o que sua narrativa partilha com o leitor não é sua interioridade, o pensamento de seu pensamento, mas, contrariamente, partilha a especulação sobre um “espaço neutro”, sobre um “exterior onde desaparece o sujeito que fala”²²⁵ e surge o ser da linguagem. Com esta perspectiva, conseguimos encontrar um caminho para compreender o anonimato do protagonista e de seu manuscrito. O manuscrito enquanto performance individual se contrapõe à ideia de livro impresso, que demanda uma ação coletiva (editor, financiador, vendedor, público leitor, etc.) e interessada, que interfere na liberdade do escritor, como pudemos ver através da passagem do protagonista pelo teatro e do impasse de Saer diante da encomenda de *El río sin orillas*. O velho grumete, mesmo sendo tipógrafo, nega a utilização desse dispositivo da cultura de sua época como meio para difusão de seu relato e conserva a forma mais arcaica e visceral de escrita, a manuscrita.²²⁶ O enteado, diferentemente de Hans Staden e muitos outros que também passaram por experiências traumáticas com as práticas de canibalismo, não orienta seu relato por um pensamento objetivo, hierarquizado, mas,

²²³ No entendimento de Foucault, após Freud “[a] loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam-se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda”. (FOUCAULT. A loucura, a ausência da obra, p. 216).

²²⁴ FOUCAULT. A loucura, a ausência da obra, p. 218.

²²⁵ FOUCAULT. O pensamento do exterior, p. 221.

²²⁶ Conforme observa Gabriel Riera, apesar de ser dono de uma tipografia o narrador nega o produto final da lógica dos relatos de viagens: a configuração gráfica do selvagem. (RIERA, La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”?, p. 373).

contrariamente, navega pela desorientação que a própria experiência lhe proporcionou. O manuscrito aponta o caráter de acontecimento único, de experiência que atravessa o corpo e que talvez só possa ser inscrita, materializada, por este mesmo corpo. Por negar a reprodutibilidade, o manuscrito se torna um documento único, fundador, e, ao mesmo tempo, precário, inacabado, que, da mesma forma que a tribo canibal, não pode sobreviver sem uma constante ameaça de extinção.

Considerando que o manuscrito se encontra fora da economia da imprensa de sua época, ocupando uma posição marginal em relação aos códigos estabelecidos, e, ainda por cima, nos apresenta uma escrita fragmentada, que se furta em direção ao desconhecido, esta narrativa poderia funcionar como metáfora de uma obra ausente,²²⁷ de um livro por vir mas que nunca chegará, que sempre será ausência, impossibilidade de apreensão da presença de si, do outro e do mundo. Um texto que exemplifica como uma linguagem pode se desdobrar e se colocar fora de si mesma, se desnudando e desnudando seu narrador que, por sua vez, se desdobra em uma alteridade. O enteado, ao escutar e ser atraído pelo canto do ritual colastiné, despoja-se de sua identidade europeia e faz surgir um outro de si, que se abandona em uma escritura que mais parece um rumor, e que ascende ao deserto que está no outro lado do qual “reluz uma linguagem sem sujeito determinável, uma lei sem deus, um pronome pessoal sem personagem, um rosto sem expressão e sem olhos, um outro que é o mesmo.”²²⁸ Sua narrativa se desloca para fora dos princípios internos de controle do discurso: o protagonista não comenta seu texto mas especula sobre o que está escrevendo a partir de uma posição que não é autoral mas anônima (perda do nome e da legitimidade do testemunho) e coletiva (escreve como se fosse a voz da tribo canibal). Sua escritura extrapola os parâmetros disciplinares autobiográficos, históricos e etnográficos, ampliando o jogo linguístico para uma experiência com um exterior, que expõe o deserto que circunda a linguagem a partir da qual ele, ao mesmo tempo em que enuncia, desaparece para renascer transformado, por meio do espelho que o outro lhe proporciona, em um ser da linguagem ficcional. Se o enteado é marcado pelos renascimentos sucessivos, conforme observa reiteradamente Julio Premat em *La dicha de Saturno*, este talvez seria seu último renascimento, sua transformação final, seu último suspiro: o suspiro murmurante e infundável do ser da linguagem.

²²⁷ Em *L'entretien infini (A conversa infinita)* Blanchot afirma que a obra literária é importante quando coloca em funcionamento o sentido do giro de ruína, onde coincidem realização da linguagem e seu desaparecimento, em que faz surgir um desdobramento em uma “ausência de obra”, que seria o outro nome da loucura. “A ausência de obra onde cessa o discurso para que venha, fora da palavra, fora da linguagem, o movimento de escrever atraído pelo fora”. (Blanchot citado em LEVY. *A experiência do fora*, p. 24).

²²⁸ FOUCAULT. O pensamento do exterior, p. 237.

O enteado, moldado pela maneira de pensar dos canibais, adota o idioma destituído de verbos que significam existência (*ser*) e orientado por verbos de aparência (*parecer*) que eles utilizavam. Sem a primazia do verbo *ser* e pautado pelo verbo *parecer*, a estrutura de pensamento do narrador acaba isolando a língua assertiva do espanhol em si mesma, transgredindo com seu poder de juízo, de afirmação e de atribuição, operando, assim, um deslocamento similar ao que Foucault reconhece na análise independente das estruturas gramaticais a partir do século XIX que romperam com a “passagem ontológica que o verbo *ser* assegurava entre falar e pensar”.²²⁹ O protagonista desnuda o idioma espanhol em seu ser bruto, governado por suas próprias leis que o regem e estabelecem ao mesmo tempo a origem e o fim da narrativa em torno do ser dessa linguagem. Daí a impossibilidade de se narrar sobre sua experiência inusitada, a qual ele somente pode conjecturar, especular. Com isso, ao mesmo tempo em que desnuda seu poder de falar, ao mesmo tempo em que mostra o poder impotente das palavras e encontra nelas o seu “ser selvagem e imperioso”,²³⁰ o narrador também se aproxima da inconstância do pensamento selvagem, conservando a dúvida que aprendera a ter com os canibais. Ao escrever, enteado e tribo desaparecem para renascerem como seres da linguagem em um mundo ficcional no qual a própria narrativa se torna também um objeto de reflexão. Neste sentido, sua narrativa exemplifica a perspectiva de narração-objeto postulada por Saer, que tem fundamento no movimento de a linguagem se desdobrar sobre si mesma, de se reduzir ao estatuto de objeto como qualquer outro, como Foucault nos descreve.

O enteado nos revela seu sistema de signos que, a partir do espanhol, se distancia da estrutura de pensamento ocidental e se aproxima da estrutura inconstante e desconhecida do pensamento ameríndio, sem, contudo, nos revelar algum significado. Algo similar ao movimento de passagem do *eu* ao *ele* em Blanchot, que estabelece uma relação neutra onde o sujeito não se encontra mais, parece se operar em *El enteado*. Conforme comenta Tatiana Levy sobre Blanchot: “É no movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio fora”.²³¹

A escritura do velho grumete, como que “fazendo-se impotente para revelar”, parece desejar “tornar-se revelação do que a revelação destrói”,²³² pois, ao invés de *representar* e de *significar*, *é e apresenta* a vida intensa da tribo canibal, tanto em seu esplendor, quanto em sua opacidade, desnudados em sua indeterminação original, em seu anonimato, em seu mundo

²²⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 409.

²³⁰ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 415.

²³¹ LEVY. *A experiência do fora*, p. 40.

²³² BLANCHOT. *A literatura e o direito à morte*, p. 316.

desértico, enfim, em sua alteridade absoluta, antes de serem capturados pelos instrumentos burocráticos de codificação dos colonizadores – exemplificados no romance através do relato do padre Quesada e da comédia do teatro ambulante. Considerando o anonimato desta tribo, inclusive a denominação “colastiné”, que por uma necessidade retórica viemos utilizando ao longo deste trabalho, só aparece na narrativa do enteado uma única vez, quando ele é resgatado pelos espanhóis e é convocado pelos oficiais do navio a prestar informações sobre os habitantes daquela terra desconhecida. O fato deste nome aparecer uma única vez, e apenas em contexto de um interrogatório burocrático, acaba intensificando o caráter de anonimidade, provisoriedade e inconstância do mundo dos índios em contraste ao mundo dos europeus colonizadores, designativo, planejado e homogeneizado, pois, se para os espanhóis da época era necessário identificar um nome, no manuscrito do enteado esta necessidade taxonômica não existe. Enfim, podemos dizer que a praia amarela semicircular sobre a qual circunda a narrativa do enteado aproxima o romance saeriano do espaço da literatura enquanto um deserto sem tempo e sem lugar, caracterizado pelo exílio e por uma voz narrativa errante, sugerido por Blanchot.²³³

Se a literatura, assim como a loucura, se caracteriza por uma “suspensão de sentido”,²³⁴ a narrativa do enteado, na esteira de uma perspectiva de desdobramento da linguagem para o seu “fora”, só pode se expressar através de uma escrita performática – que, paradoxalmente, suprime a identidade de seu narrador, ao invés de afirmá-la como um sujeito cartesiano – e através do emprego de uma retórica catacrésica e da recorrência a imagens enigmáticas, neutras, como a do eclipse final.

Podemos conjecturar – e esta leitura não seria nada mais que uma das cores possíveis que se alternam no caleidoscópio de perspectivas desta narrativa – que o enteado vislumbra e

²³³ Conforme Blanchot “O deserto ainda não é nem o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora [...]”. (BLANCHOT. *O livro por vir*, p. 115).

²³⁴ Para Roland Barthes, a crítica literária deve reconhecer a particularidade da obra literária “cujo fim é dar ‘sentido’ ao mundo, mas não ‘um sentido’”. Não sendo nem completamente insignificante nem completamente clara, a obra literária é, para Barthes “sentido *suspense*” que “se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado”. Como uma espécie de *decepção* ou *desapreensão* do sentido o texto literário faz perguntas ao mundo mas sem nunca as responder e se oferece “a um deciframento infinito”, restando ao crítico a tarefa, não de reconstituir a mensagem mas apenas seu sistema de signos. (BARTHES. *Crítica e Verdade*, pág. 162). A respeito da suspensão de sentido em Blanchot, Barthes comenta: “recusando à obra, toda ‘solidificação’ semântica, Blanchot não faz mais do que desenhar o *côncavo* do sentido, e esta é uma empresa cuja própria dificuldade concerne a crítica de significação [...] A obra de Blanchot (crítica ou ‘romanesca’) representa pois, à sua maneira, que é singular [...] uma espécie de epopéia do sentido, adâmica, se se pode dizer, já que é a do primeiro homem de *antes do sentido*”. (BARTHES. *Crítica e Verdade*, pág. 177).

especula sobre um vestígio do aspecto humano que o pensamento ocidental vem buscando excluir, interditando-o, separando-o, se opondo a ele: “a sombra pertença do homem à loucura”.²³⁵

Na medida em que vai escrevendo, o narrador, ao mesmo tempo, e por meio da linguagem, vai também expondo e aniquilando o seu próprio corpo, apagando seu rosto, sua identidade, e se transformando (ou se obliquando) em um corpo coletivo inapreensível: uma comunidade entre leitores e escritores, uma “comunidade literária”. Ao expor seu corpo e se aniquilar por meio da linguagem, o enteado concede vida à sua narrativa e, a partir de sua especulação sobre o mistério que envolve o desvario do ritual de uma tribo, retorna a porção insana e reprimida que reaparece para desnudar e complicar a noção (antropocêntrica, racional) que temos de humano, permitindo-nos apenas entrever rastros de nossa própria relação com a loucura, e colocando em questão as possibilidades, meios e consequências do ato de narrar uma experiência e de conhecermos a nós mesmos.²³⁶ O manuscrito recria o impulso de vida trágico e o desejo de perpetuação de memória dos índios; é o meio e a forma que o enteado encontrou de sustentar uma relação com o desconhecido. É somente por meio de seu abandono em uma narrativa polissêmica, performática e catacrésica, que o velho grumete consegue fazer passar para o corpo da escrita o fogo ardente e intenso da vida obscura dos canibais, que atravessou seu corpo e permaneceu em sua memória por meio de lembranças que parecem como estrelas faiscantes ou como a luz fraca e intermitente dos vaga-lumes.

Assim como a *experiência interior* de Bataille, a experiência do jovem grumete talvez seja um evento que não se completa ou não se comporta apenas naquele que o experimentou, mas se cumpre por meio de uma partilha que expõe os limites dessa experiência, que exige uma comunidade que se comunica através de um fundo sem fundo do movimento da escrita que está sempre se deslocando. Uma partilha que se faça por meio de uma abertura de um ser sobre outro(s), na qual o conteúdo da experiência não é algo transmissível, mas algo que persiste em sua incompletude. Um acordo entre escritor e leitor que formaria uma comunidade na qual se entende que “só vale a pena a transmissão do intransmissível”.²³⁷ Em seu anonimato e em sua relação com o desconhecido, o manuscrito do enteado parece instaurar uma comunidade daqueles que, assim como ele, são órfãos no mundo – considerando “órfão” no sentido não ter lugar, de não ter identidade formada nem convicções sobre si, sobre os outros e sobre o mundo;

²³⁵ FOUCAULT. A loucura, a ausência da obra, p. 211.

²³⁶ Para Graciela Ravetti, é o “culto ao mistério da existência o que move a narrativa de Saer e o que o filia aos grandes narradores da história da literatura”. (RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 93).

²³⁷ BLANCHOT. *A comunidade inconfessável*, p. 31.

que reconhece a solidão e descobre o desconhecido que existe dentro de nós mesmos; que despreza a vida medíocre de seus pares e contemporâneos; enfim, que seja um espírito único, singular. O enteado sustenta uma escritura especulativa em torno da singularidade de uma tribo canibal, talvez almejando se comunicar com uma comunidade que vai estar sempre por vir, inacabada, inatingível e eclipsada. Uma comunidade que se diferencia, tanto do ímpeto violento de suplantar qualquer singularidade presente no comunismo, quanto do aglomerado de unidades atômicas e isoladas umas das outras, presente na noção tradicional de sociedade. Uma comunidade que se dá somente por uma inscrição que coloca em jogo os sentidos por vir através de uma diferença, e que abre um espaço de *relação* entre o *eu* e o *outro*, constituído pelo que cada um possui de mais diferente de si: o espaço da não-identidade. Algo próximo à “comunidade negativa” batailleana: “a comunidade dos que não têm comunidade”.²³⁸

3.4 As perspectivas literárias de Juan José Saer e Silviano Santiago

Como salientamos, as propostas ficcionais de Saer e Santiago buscam fugas em relação à noção de arte como representação e, nesse sentido, retiram sujeitos, objetos e coisas de sua relação com o mundo real para criar um mundo exclusivo, ficcional. Suas narrativas se inserem em uma tradição de pensamento que se reconhece em Nietzsche, Hölderlin, Mallarmé, Artaud, Kafka, Blanchot, entre tantos, que a partir do século XIX lançaram mão da tarefa de escrever enquanto um “contradiscurso” que não mais representa ou significa mas que se volta para o ser da linguagem.²³⁹ A problematização do ser da escrita dentro do processo de criação a qual Maurice Blanchot busca teorizar parece ser uma das preocupações das propostas de *antropologia especulativa* e de *entre-lugar*, na medida em que estas noções nos propõem narrativas que, ao mesmo tempo em que colocam em funcionamento os códigos hegemônicos de denominação, se servem deles justamente para tentar escapar de seus significados tradicionais, procurando aberturas por espaços neutros para a constituição de posicionamentos teóricos, críticos e artísticos marginais que buscam hospedar, escutar, respeitar e dialogar com o pensamento do outro e, a partir daí, extrair uma diferença, um suplemento que ainda não havia sido explorado. Para Blanchot, o escritor “deve destruir a linguagem tal como é e realizá-la sob

²³⁸ Bataille citado em BLANCHOT. *A comunidade inconfessável*, p. 39.

²³⁹ Conforme Michel Foucault, o ser bruto da linguagem esquecido desde o século XVI retorna à literatura a partir do século XIX, só que desta vez sem “aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa.” (FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 61).

uma outra forma, negar os livros fazendo um livro com o que não são”.²⁴⁰ O novo livro seria uma nova experiência cujos efeitos negam e transformam aquele que o escreveu. Considerando as obliquações ou desdobramentos de Saer e Santiago em eus-possíveis, podemos perceber que estes escritores (e seus narradores) se separam de si mesmos como que pronunciando seus próprios cantos fúnebres. Levando em conta que “[a] linguagem percebe que deve seu sentido, não ao que existe, mas ao seu recuo diante da existência, e sofre a tentação de se limitar a esse recuo, de querer alcançar a negação nela própria e de fazer do nada tudo”,²⁴¹ podemos considerar que os movimentos narrativos saerianos e os santiaguianos se efetuam a partir desse espaço original fundado pela linguagem, no qual coisas e seres ainda se encontram em um estado indeterminado, informe e murmurante.²⁴² Seus textos, cada um ao seu modo, parecem buscar percorrer por entre esse vazio da morte que a própria linguagem realiza no ato enunciativo.

Nas narrativas de Saer e Santiago podemos perceber o interesse pelo pensamento do fora da linguagem, pela dobra obscura que se abre a partir de qualquer enunciado, e que permite um retorno da palavra ao seu momento neutro que antecede toda diferenciação constitutiva de identidades, e a partir do qual é possível mergulhar em uma narrativa polissêmica. Seus narradores constantemente buscam evidenciar para o leitor a preocupação em constituir uma origem para suas narrativas e salientar os desdobramentos e mobilidades de seus enunciados, alertando-nos quanto ao potencial de abertura de seus significantes para uma multiplicidade de significados. É o que parece acontecer em *Viagem ao México* e *El entonado*.

Logo no começo de sua narrativa o enteado expressa seu desejo de ir de encontro ao obscuro: “o desconhecido é uma abstração; o conhecido, um deserto; mas o conhecido pela metade, o vislumbrado, é o lugar perfeito para fazer ondular desejo e alucinação”.²⁴³ As conversas sobre um novo mundo (as riquezas, a promessa de um paraíso, os monstros marinhos) que o jovem órfão escutava com “assombro e palpitação” faziam aumentar seu desejo de embarcar naquelas viagens. Esse espírito aventureiro e esse desejo pelo obscuro, como vimos, vai culminar em uma especulação sobre o mistério que envolve a prática canibal dos colastiné.

²⁴⁰ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 303.

²⁴¹ BLANCHOT. A literatura e o direito à morte, p. 312.

²⁴² “Nessa região de origem, reina não o silêncio, mas o rumor: o rumor anterior às palavras, à obra, ao livro. O espaço literário é, assim, um espaço que precede as palavras, que se encontra em seus interstícios. Na origem de toda palavra real, não há silêncio, mas um canto profundo, ‘canto do abismo’, sobre o qual tende toda palavra real.” (LEVY. *A experiência do fora*, p. 33-34).

²⁴³ “Lo desconocido es una abstracción; lo conocido, un desierto; pero lo conocido a medias, lo vislumbrado, es el lugar perfecto para hacer ondular deseo y alucinación” (SAER. *El entonado*, p. 12, tradução nossa).

A inclinação do enteado para a aventura e para o enigma encontra afinidade com o narrador de *Viagem ao México*. Seguindo o procedimento de assimilar a tradição literária ocidental copiando-a em diferença, Silviano Santiago inicia seu exórdio a partir de uma referência a *Os Lusíadas*, se constituindo enquanto um narrador que se inventa como se fosse um monstro que interpela a armada de Vasco da Gama. Quando a ladainha recitada pelos marinheiros portugueses (diante de uma tempestade marítima que fora anunciada por uma nuvem negra que aparece no horizonte) chega aos ouvidos do narrador santiaguiano no final do século XX, este, com voz de trovão, repreende o descontrole e o pânico dos tripulantes, alertando-os de que, diante do entusiasmo deles em se aventurarem por mares desconhecidos, não há motivo para temer o medo, pois este é inerente a toda audácia humana. O narrador, que tem por paixão a audácia e o medo, compara o espírito aventureiro e imaginativo dos navegantes que desbravaram oceanos desconhecidos e desafiaram mistérios ao ato de escrever uma narrativa (de mergulhar na construção de um romance). Contudo, ao invés de temer, o narrador acolhe em sua narrativa o monstro que os navegantes portugueses inventavam.

Trago dos marinheiros [...] a invenção de monstros pela magia alucinatória da ficção audaciosa. [...] A monstruosidade é a forma que tenho de assegurar ao meu medo de que ele, como o monstrengo que está no fim do mar, tem o direito de moradia no meu corpo e cérebro [...] ela é o modo de tranquilizar a minha insanidade algébrica, que me leva a lidar ficcionalmente com quem não conheço e cujas intenções apenas adivinхо no claro-escuro do tatear às cegas; ela é a maneira de me proporcionar o exercício corajoso da liberdade, ao ir caminhando pelas ruas, avenidas e praças [...] caminhando agora pelas teclas deste computador que estão à espera de letras [...] que irão ocupar a tela do aparelho sem destino útil, a não ser aquela utilidade que vem do prazer de estar com as mãos em movimento (com os pés em movimento) tornando estas linhas iniciais da narrativa que traduzem o ziguezaguear deambulante do corpo pelas correntezas de cidades que não vi ao ser gerado pela minha mãe, mas que já estavam impressas no sangue dos que me geraram pelo empréstimo generoso da palavra.²⁴⁴

Tendo aprendido com Sêneca que, assim como tudo se movimenta na natureza, os seres humanos também devem se movimentar pela terra, o narrador se coloca como aquele que elegeu o exílio como lugar de outras experiências em contraposição aos homens de aldeia que marcham em suas rotinas de trabalho. O narrador, desviando-se do modelo divino de criação de esculturas de semelhantes, se enuncia como um deus criador de monstros através da “arte marítima e

²⁴⁴ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 14-15.

ficcional de criar personagens monstruosos”.²⁴⁵ Desta maneira, o personagem Santiago vai se reconhecer pertencente à genealogia de marinheiros da Mesopotâmia: uma vida experimentada entre rios, cheias, navegações, mobilidade e viagens distantes.

Com estes argumentos, o protagonista Santiago nos informa que é justamente por querer dar a forma de livro àquilo que é informe que ele atinge “uma forma monstruosa” – a única coisa que ele pode oferecer ao leitor quando tenta se livrar disso que o conformou. Somente pelo monstruoso é que o narrador pode dar um passo a mais em direção a um alvo que ele acredita ser a morte.

Aqui podemos ver que, assim como para o narrador de *El entenado*, para o narrador de *Viagem ao México* escrever é estabelecer uma relação com a morte, ou significa um caminho para a morte daquele que escreve. No caso do romance santiaguiano, inventar monstros é ter a coragem de, por medo, criar um inimigo com o qual irá duelar e que depois irá se tornar “trágico comparsa ou cômico companheiro”.²⁴⁶ Algo similar parece acontecer em *El entenado*. O protagonista saeriano, a partir de seu desejo pelas coisas vislumbradas, de seu espírito aventureiro, efetua uma travessia entre mundos e, ao retornar de sua experiência, cria uma tribo monstruosa e uma narrativa também monstruosa, perturbadora, que se aproxima da loucura, com a qual ele parece estar duelando a todo momento. Tanto no narrador saeriano quanto no santiaguiano a ficção é percebida enquanto uma viagem de descoberta e invenção de monstros. Para os dois narradores a ficção é a forma de lidar com algo que apenas se vislumbra ou que se tateia às cegas. A partir do interesse pelas viagens de descoberta, por aquilo que é obscuro, estas narrativas se constituem buscando dobras (ambivalências, ambiguidades) que levam seus textos para um espaço enunciativo, ao mesmo tempo, neutro e polissêmico. Polissêmico porque permitem várias interpretações, inclusive contraditórias. Neutro porque todos os significados, obscuros, opacos, transparentes ou claros, apontam para o inacabado, o irresoluto, ou para um eclipse de sentido, como ocorre, por exemplo, em *El entenado*.

Em *Viagem ao México*, para se constituir enquanto monstro, para se constituir enquanto um ser da escrita, o narrador se aproveita da própria natureza ambígua da linguagem. Para dar início à sua narrativa, ele se apropria da vontade de Vasco da Gama de singrar mares nunca dantes navegados e, a partir disso, desdobra o significado de “singrar” por meio do termo em francês *cingler*, que, além de significar “navegar pelas águas”, significa também “fustigar, bater

²⁴⁵ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 17. Na mesma página o narrador Santiago afirma que prefere “as convenções ditadas pelas conjunções dos astros” do que as “convenções do sangue ou da comunidade”.

²⁴⁶ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 16.

com uma vara, açoitar”, dando a entender que, ao mesmo tempo em que ele navega pela escrita, fustiga também a tradição literária, como se fosse a nuvem opaca que surge para interpelar os marinheiros portugueses. Para alertar quanto ao caráter polissêmico de sua narrativa, o narrador Santiago afirma: “ao lançar palavras no papel, sempre tive a pachorra de deixar a lógica da língua construir as ambiguidades que quero trabalhar”.²⁴⁷ Essa ambiguidade permite o deslocamento da versão histórica de Vasco da Gama e possibilita a criação de outras perspectivas sobre a história oficial: perspectiva que é fruto do constante embate entre Eu e Outro, sem pretensões de se optar por nenhum deles, deixando sentidos em aberto pela ambiguidade da narrativa ficcional.²⁴⁸ A partir da constituição de ambiguidades, o narrador busca alcançar algo novo, não codificado, e assim constituir uma diferença em sua narrativa.

Aproveitemos essas considerações sobre ficção como criação de monstros para retomarmos o caráter pessoal que Juan José Saer e Silviano Santiago estabelecem com seus textos. Havíamos dito que seus conceitos se constituem a partir da experiência de seus corpos, de seus olhares em relação ao mundo.

Silviano Santiago em sua entrevista para Eduardo Sterzi nos apresentou seu conceito de *entre-lugar* a partir da projeção de sua infância entre a perda da mãe e o excesso de irmãos, ou entre a vida rural cotidiana e o interesse pela cultura cosmopolita (cinema e quadrinhos). Este pensamento que se forma a partir do olhar do escritor sobre os obstáculos de um mundo provinciano e que se desloca em direção a linhas de fuga distantes é reiterado em diversos momentos. Em *Viagem ao México* o narrador afirma:

Sou espelho do que me liberta e me aprisiona. Tenho o corpo feito de montanhas, das montanhas onde reina imperiosa uma cabeça, cuja boca proclama que, depois de uma penosa caminhada, o horizonte é acessível e o respirar menos congestionado. De lá é que descubro outro horizonte, outras montanhas, outros horizontes mais vastos e amplos e menos acessíveis pelo caminhar dos pés, o girar das rodas e o zunir das hélices.²⁴⁹

Com isso, este narrador se constitui enquanto um monstro que se forma com a mesma geografia de seu lugar de infância. Ao se projetar sobre as montanhas, Santiago nos coloca diante, não só da extensão do mundo que os montes impedem de ver, mas também diante da criação de um mundo ficcional. As montanhas são os caminhos mapeados de sua terra natal,

²⁴⁷ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 14.

²⁴⁸ Uma leitura neste sentido pode ser encontrada em “O ensaio como zona de fronteira: o pensamento crítico de Silviano Santiago e Michel de Montaigne”, de Vivien Gonzaga e Silva.

²⁴⁹ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 20.

que o escritor deve escalar para vislumbrar horizontes diversificados e extensos. Poderíamos também compreender as montanhas metaforicamente, como se fossem tradições de livros, de discursos, de mitos e histórias, pelos quais se deve caminhar através da leitura para enfim poder alcançar novas perspectivas “mais vastas e amplas e menos acessíveis”, o que vale dizer: alcançar novos horizontes de pensamento através de perspectivas ficcionais mais abrangentes e diversificadas. Atingir algo ainda não conhecido, inominado, seja sobre o horizonte para o qual se desloca e se vislumbra, seja sobre o próprio lugar de origem. Por ocasião do lançamento de *Uma história de família*, Silviano Santiago afirma:

Minas, nesse livro é uma Minas que ainda não foi mapeada. A meu ver existem três: a Minas do ouro (Inconfidência), a do ferro (Drummond) e a do sertão (Guimarães Rosa). O que tentei fazer foi o mapeamento da Minas do imigrante. Eu quis dar uma visão de grupos não integrados.²⁵⁰

Conforme Santiago, o olhar lançado para a região mineira em escritas autobiográficas como as de Murilo Mendes, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade é marcado, por um lado, pelo “gosto das muralhas que lhe são desenhadas no horizonte” e, por outro lado, pela “voluptuosa disponibilidade para o potencial das fronteiras, para as viagens reais ou imaginárias que derrubam os limites e reconstroem a fraternidade universal pelo respeito ao que é diferente”. Para Santiago a Minas Gerais desses escritores “comporta o conhecimento memorioso do local que lhe é próprio e a infinita curiosidade intelectual pelo incomensurável espaço do mundo que lhe escapa”.²⁵¹ Eliana Reis, a partir destas declarações de Santiago sobre seus precursores, e considerando o romance *Uma história de família*, salienta um duplo movimento encenado na escrita santiagouana que configura uma narrativa local a partir de uma perspectiva global: um “olhar centrípeto” que se volta para Minas e a busca de uma origem familiar e pessoal, e uma “força centrífuga” que marca esse olhar a partir de uma abertura para espaços situados além das montanhas no horizonte.²⁵²

Assim como o pensamento e a narrativa de Santiago se desenvolvem a partir de uma relação de duplo movimento que entrecruza um olhar sobre sua infância e terra natal com um olhar para além do horizonte, Saer reflete em seus argumentos e ficções a sua vida de criança no interior do Pampa argentino e que se entrecruza com uma perspectiva exterior. A lhanura, o horizonte circular, o excesso de rios, o céu abundante, o deserto, se espelham e se duplicam em

²⁵⁰ Entrevista de Silviano Santiago para *Folha de São Paulo* de 17 de maio de 1992, citado em REIS. As margens de Minas, p. 35.

²⁵¹ Entrevista de Silviano Santiago para o *Estado de Minas* em 21 março de 1998, citado em REIS. As margens de Minas, p. 36.

²⁵² REIS. As margens de Minas, p. 36-37.

todas as suas narrativas e parecem ser parte na formulação de seu conceito de ficção. Uma configuração geográfica em que os elementos da natureza se espelham uns nos outros, como acontece em *El entenado*. Um horizonte que funciona como um espaço privilegiado para observar as colônias que se organizam para sobreviver, em contraste com a incomensurabilidade e inospitalidade do mundo. A percepção de profundidade e grandeza que sua terra natal propicia, as transformações sazonais repentinas, o aspecto de lugar de formação, de origem, parecem ter impulsionado o escritor santafesino na busca de um *regressus ad uterum* que reestabeleça a condição polissêmica de seus objetos narrativos. Em *El río sin orillas*, contemplando o delta rio-platense pela janela do avião, Saer, por meio de seu narrador, comenta sobre sua relação íntima e ambivalente com a região:

Era meu lugar: nele, morte e delícia me eram inevitavelmente próprias. Tendo-o deixado pela primeira vez aos trinta e um anos, depois de mais de quinze de ausência, o prazer melancólico, não isento nem de euforia, nem de cólera nem de amargura, que me dava sua contemplação, era um estado específico, uma correspondência entre o interno e o exterior, que nenhum outro lugar do mundo podia me dar. Como qualquer relação tempestuosa, a ambivalência a evocava em claro-escuro, alternando comédia e tragédia. Signo, modo ou cicatriz, o arrasto e o arrastarei comigo para onde quer que eu vá. Mais ainda: mesmo que trate de me livrar dele como de um fardo muito pesado, em uma insolência espetacular, ou pouco a pouco e sub-repticiamente, em qualquer esquina do mundo, inclusive na mais imprevisível, me estará esperando.²⁵³

Saer está falando não somente sobre seu lugar de infância, mas também, indiretamente, sobre sua zona ficcional e sobre o lugar de partida para as suas narrativas; um espaço que ele reconhece que existe em todo grande escritor e que estabelece a melhor correspondência entre o *olhar de dentro* e o *olhar de fora*. O protagonista de *El entenado* reflete esta relação tempestuosa que o escritor santafesino estabelece com sua terra natal na medida em que ele arrastra como cicatriz as lembranças da experiência de sua juventude que queimaram para sempre o seu corpo e nos é relatada através de imagens ambivalentes (luz e sombra, vida e morte, comédia e tragédia, público e privado). Assim como o narrador de *El río sin orillas* consegue regressar a um estado de percepção polissêmica e instável sobre o Rio da Prata

²⁵³ “Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias. Habiéndolo dejado por primera vez a los treinta y un años, después de más de quince de ausencia, el placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura, que me daba su contemplación, era un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún otro lugar del mundo podía darme. Como a toda relación tempestuosa, la ambivalencia la evocaba en clarooscuro, alternando comedia y tragedia. Signo, modo o cicatriz, lo arrastro y lo arrastraré conmigo dondequiera que vaya. Más todavía: aunque trate de sacudírmelo como a una carga demasiado pesada, en un desplante espectacular, o poco a poco y subrepticamente, en cualquier esquina del mundo, incluso en la más imprevisible, me estará esperando.” (SAER. *El río sin orillas*, p. 15, tradução nossa).

somente depois de ter presenciado uma tempestade que lhe colocou entre a vida e a morte e de ter efetuado uma leitura sobre a bibliografia da região, o enteado, após uma experiência traumática com os canibais e posterior alfabetização, consegue resgatar as contradições e transformações do homem em seu deambulismo pelo mundo.

Contudo, temos que considerar que, para Saer, não se trata de valorização de um nacionalismo ou da reivindicação de que a sua terra natal seria o melhor lugar do mundo para começar a escrever. O local de nascimento trata-se, em suma, de uma fatalidade, de um acaso.²⁵⁴ Não é um amor à pátria com seus discursos e pretensões, mas um amor ao lugar que propiciou as primeiras experiências com o mundo, ao lugar onde o interior se confronta com o exterior em uma relação tempestuosa.

Em diversos momentos, Saer defende uma literatura sem atributos. Em “La canción material” (1973)²⁵⁵ ele postula que a literatura deve se desembaraçar dos signos pois ela não admite uma pré-existência verbal das coisas. Diferentemente do “real”, compreendido por ele enquanto uma construção social, cultural e política, Saer defende a ideia de “material”, de algo ausente de signo, a partir da qual a narração construiria uma nova realidade, provisória, operatória, temporária. No entendimento de Saer, o escritor de ficções deve ir além do “real” para criar formas novas com fins de suplantar as que hoje não seriam mais que técnicas de monólogo interior, diálogo cruzado, pontos de vista, etc. Saer prefere escrever suas narrativas a partir do não-signo, do não convencional, ou seja, busca falar sobre o ainda não-dito, sobre o que ainda é magma sem forma. Para atingir este magma, o escritor vai de encontro aos mitos originários que estabeleceram significados a partir de uma diferenciação narcísica. Neste sentido, podemos dizer que o mito é o ponto de contato, de vislumbre, a partir do qual se especula sobre o desconhecido.

Em “Una literatura sin atributos” (1980), Saer rechaça a ideia de escritor e literatura comprometidos com a realidade e opta por uma literatura sem características predeterminadas. Para ele, o escritor, independentemente da nacionalidade, e mesmo que seja condenado à marginalidade e ofuscamento, deve se negar a representar interesses ideológicos e dogmas estéticos e políticos. Além disso, considera que o escritor não deve se converter em intelectual,

²⁵⁴ Conforme Beatriz Sarlo, “para Saer, la región tiene el carácter de lo inevitable: el lugar *desde donde* se escribe. No simplemente un lugar *sobre* el que se escribe”. Sarlo ainda agrega que esta colocação marginal oferece para Saer uma liberdade em relação ao que se está lendo em Buenos Aires, lhe permitindo exercer uma autonomia estética e eleger uma tradição poética latino-americana, como seus amigos Hugo Gola, Aldo Oliva e Juan L. Ortiz. (SARLO. *Zona Saer*, p. 49).

²⁵⁵ SAER. *El concepto de ficción*, p. 166-169.

em figura pública e política, nem deve representar sociedades marginalizadas, mas deve permanecer à margem de todos esses discursos, e, se os utiliza, eles devem atender à sua busca estética e não à mandos e planos externos – assim como em *El río sin orillas* o narrador não reduz o literário aos mandos editoriais.

O escritor deve ser, segundo as palavras de Musil, um “homem sem atributos”, quer dizer, um homem que não se enche como um espantalho com um punhado de certezas adquiridas ou ditadas pela pressão social, mas que recusa *a priori* toda determinação. Isto é válido para qualquer escritor, qualquer que seja sua nacionalidade. Em um mundo governado pela planificação paranoica, o escritor deve ser o guardião do possível.²⁵⁶

Conforme Saer, a literatura argentina é formada por escritores inclassificáveis em constante tensão com as apropriações homogeneizantes e normativas do poder institucional, e nesse sentido, considera que toda literatura se constitui a partir de múltiplas tradições que se modificam continuamente. Em seu raciocínio, ao entrar no curso de uma tradição, o escritor forja um lugar que estaria dentro de um sujeito, se tornaria paradigma do mundo e, voluntariamente ou involuntariamente, impregnaria a narrativa com sua peculiaridade. Argumento este que é próximo ao de Silviano Santiago quando defende que todas as nações europeias se formaram a partir de uma relação de absorção e modificação de um legado cultural alheio. Para Saer, este lugar que o escritor carrega dentro de si independentemente de onde esteja, e a partir do qual e sobre o qual escreve, é a infância do escritor. Um lugar íntimo que não dependeria da pátria onde se nasce. A partir deste lugar o escritor promove um entrecruzamento entre o material, o empírico, o imaginário e o simbólico.

Em “Literatura y crisis argentina” (1982), Saer afirma que, ainda que o escritor se nutra de um saber objetivo que pertence ao domínio público, o impulso principal que põe em movimento a capacidade de escrever, não vem desse saber, mas do fundo de sua própria *ignorância*. Para ele, a reivindicação da ignorância é capaz de desarmar a decoração da certeza peremptória de todo poder e transformá-la em aparência, instaurando o direito à dúvida. Saer defende que a prática poética funciona como demolidor das aparências ideológicas, com o fim de instaurar a verdade pulsional, axiologicamente neutra, que não pode ser instrumentada com fins pragmáticos por nenhuma ideologia. Agrega ainda que a ignorância do escritor não é

²⁵⁶ “El escritor debe ser, según las palabras de Musil, un ‘hombre sin atributos’, es decir un hombre que no se llena como un espantapájaros con un puñado de certezas adquiridas o dictadas por la presión social, sino que rechaza a priori toda determinación. Esto es válido para cualquier escritor, cualquiera sea su nacionalidad. En un mundo gobernado por la planificación paranoica, el escritor debe ser el guardián de lo posible.” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 267, tradução nossa).

relativa ao saber que pertence a todos mas a essa dimensão pulsional que requer, para livrar seus segredos, uma disponibilidade própria do trabalho poético e que não se baseia em nenhuma teoria prévia.²⁵⁷ O que Saer está querendo dizer com esta afirmação polêmica (de que o escritor não parte de nenhuma teoria prévia) é que o narrador de ficções só tem à sua disposição teorias negativas que não têm utilidade. Neste sentido, o que o escritor tem de antemão é uma orientação sobre o que não se deve escrever e é no desenvolvimento prático de sua narrativa que ele “segrega sua própria teoria”.²⁵⁸

Podemos dizer que Juan José Saer sugere que os grandes escritores partem de um momento que busca o anterior a toda significação imposta pelas culturas, sejam elas de uma terra natal ou de qualquer parte do globo. Dessa maneira, não importa onde nasce o escritor, o que importa é que suas ficções procurem partir dessa anterioridade. A relação com a terra natal neste sentido se torna secundária. O importante para Saer não é a nacionalidade do escritor mas sua capacidade de disponibilidade, de incerteza e de abandono. Nas palavras do escritor: “Todos os narradores vivem na mesma pátria: a espessa selva virgem do real”.²⁵⁹

Com o exposto acima, compreendemos que a infância do escritor diz respeito à uma realidade pré-verbal. Considerando o aspecto fenomenológico, com a infância do escritor busca-se uma apreensão de dados absolutos dos objetos a partir de uma intuição pura, intuição essa que tentaria ser a mais próxima do momento de significação anterior à diferenciação. Em sua teoria narrativa, Saer defende a necessidade de uma perspectiva do exterior, de um exílio permanente do escritor e do real, como forma de diminuir o preconceito do olhar. Tanto que em *El río sin orillas* o narrador reconhece ter aprendido muito mais sobre a região do Rio da Prata, não por meio dos escritores nacionais, mas através dos escritos de estrangeiros viajantes que “como Gombrowicz, foram capazes de iluminar e nomear coisas que antes de sua passagem se confundiam em um magma indiferenciado”.²⁶⁰ Por isso que desde *En la zona* até *La grande* Saer recria em seu universo ficcional antropológico os lugares, os costumes, os amigos de sua infância e de sua juventude. Para Beatriz Sarlo, a originalidade de Saer consiste justamente em escrever obsessivamente sobre sua região, sem incorrer em regionalismo.²⁶¹

²⁵⁷ SAER. *El concepto de ficción*, p. 115.

²⁵⁸ “segrega su propia teoría” (SAER. *El entonado*, p. 262, tradução nossa).

²⁵⁹ “Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real” (SAER. *El concepto de ficción*, p. 263, tradução nossa).

²⁶⁰ “como Gombrowicz, fueron capaces de iluminar y nombrar cosas que antes de su paso se confundían en un magma indiferenciado” (SAER. *El río sin orillas*, p. 105, tradução nossa).

²⁶¹ “[...] la originalidad saeriana es precisamente escribir obsesivamente sobre la región, sin evocar nunca el regionalismo”. (SARLO. *Zona Saer*, p. 37).

Com estas colocações podemos dizer que *El entenado* seria um grande exemplo do escritor e sua infância pois seu protagonista, apesar de sua origem europeia, reconhece que os homens nascem neutros, e, como ele foi sendo moldado no mundo dos canibais, sua narrativa apresenta a perspectiva duvidosa desses índios. Por este romance podemos perceber que a terra natal é meramente secundária pois, mesmo sendo alfabetizado na cultura natal, o pensamento de seu narrador se formula a partir do lugar de experiência de sua juventude, ocorrido em terras alheias e distantes.

Assim como em “Exílio y literatura” (1980) Saer afirma que a literatura argentina foi fundada a partir do exterior, e, inclusive, por exilados dentro do próprio território argentino, o enteado é o personagem exilado, aquele que vem do exterior para ser o fundador de um espaço, de uma perspectiva ontológica, de costumes e gestos, que vão se espelhar e se desdobrar na família de personagens que deambulam sob a zona ficcional saeriana. Em *El entenado*, como em todas as outras narrativas de Saer, se reitera a percepção do deserto, do infinito, da informidade do mundo. A zona ficcional saeriana é o lugar de onde se pode vislumbrar essas imagens. Um espaço onde a hostilidade e as transformações constantes demandam uma necessidade permanente de atualização desse mundo e, conseqüentemente, um pensamento que se mantém na dúvida, na inconstância. O ritual da tribo em torno da preparação e consumação da carne, de certa forma, alude aos encontros e conversações dos personagens saerianos nos arredores de Santa Fe, motivados pelos churrascos e bebidas, como a festa do poeta Washington Noriega que Ángel Leto e o Matemático comentam em *Glosa*.

Vimos que tanto Juan José Saer quanto Silviano Santiago têm uma preocupação com a origem indistinta ou ambígua dos seres e das coisas do mundo para estabelecerem um diálogo combativo com a tradição literária. Nos dois escritores podemos perceber problematizações em tono da noção de identidade e tentativas de busca de linhas de fuga, de perspectivas sobre o homem que ainda não foram exploradas. Para Florencia Garramuño, a partir da impugnação da autonomia estética que operam obras como as de Saer e Santiago, é possível fazer uma leitura delas como um questionamento à noção tradicional de originalidade. Estas narrativas respondem essa questão através da valorização do pensamento impuro, da mistura, do indeterminado, tomados enquanto forma de construção maleável e porosa ao exterior, e que permite uma renovação da percepção das diferenças. Preocupações que, em muitos casos, estão associadas a reflexões sobre o poder totalitário. A contestação da noção de originalidade como valor de inovação formal ou de distinção artística é contraposta através da repetição que instaura

uma diferença que, inclusive, corrompe o conceito de original, já que o texto copiado atualiza o original e o torna dependente da cópia.²⁶²

Contudo, a maneira que cada um em suas respectivas narrativas se apropriam dos modelos textuais da tradição parece ser distinta. Considerando as relações de Saer e Santiago com a experiência provincial na infância e a projeção sobre o mundo cosmopolita, podemos estabelecer uma aproximação entre seus projetos narrativos e suas perspectivas de percepção e interação com o mundo.

Juan José Saer, por sua vez, busca projetar em seus textos a percepção que tem de sua região (escassez de relevos, deserto, horizonte circular e abundância de rios que refletem a imensidão e incomensurabilidade do mundo). Sua busca de origem indistinta aparece em suas narrativas a partir da consciência da precariedade de nosso conhecimento sobre as coisas e sobre nós mesmos, e que se reflete em seus personagens e paisagens que o escritor seleciona e que se chocam com uma tradição de textos, discursos e práticas herdadas. Saer busca evidenciar essa precariedade para então começar a escrever e entrecruzar com uma tradição literária e, com isso, apontar ou constituir as ambivalências, as contrariedades inerentes a todas as coisas. Como fica evidente quando, em *El río sin orillas*, seu personagem tenta antes buscar uma origem para sua narrativa a partir do contato direto com o rio do que a partir do referencial bibliográfico.

Silviano Santiago, diferentemente, experimenta e se projeta sobre o mundo a partir de um excesso de relevos, de montanhas que se replicam no horizonte e devem ser superadas para se atingir as lacunas, as penumbras, que permitem entrever o não nominado, o obscuro, e, a partir disso, constituir diferenças. Seu procedimento narrativo reflete esse excesso através do ato de copiar, de reproduzir em seus textos partes de textos da tradição. Assim como o narrador-monstro-marinho de *Viagem ao México* interpela a armada de Vasco da Gama e escala montanhas até atingir certa altura para buscar diálogo com a vida e o pensamento marginal de Artaud, lançando seus tentáculos sobre o cérebro do dramaturgo francês, as narrativas de Santiago passam por blocos de textos copiados como se fossem montanhas a serem escaladas para poder atirar seus tentáculos sobre novos horizontes, novos olhares, novas perspectivas.

Em entrevista para *Folha de São Paulo*, motivado pela leitura de *Os tarahumaras* nos anos 1970 aliada ao desenvolvimento de sua noção de *entre-lugar* (aquilo “que não é nem o lá nem o cá, nem o cá nem o lá”), Silviano Santiago nos informa que se interessou em preencher as lacunas sobre “um dos momentos menos documentados da vida de Artaud”, o período que

²⁶² GARRAMUÑO. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*, p. 232-233.

compreende a viagem de Artaud ao México antes do contato deste com as comunidades indígenas. A partir disso, Santiago inicia o projeto de *Viagem ao México*, concebendo-o como o “preâmbulo imaginário da viagem de Artaud” e como um “romance-soma” que reúne suas leituras de literaturas francesa e hispano-americana.²⁶³ Podemos dizer que tais leituras aparecem em *Viagem ao México* como blocos de textos copiados que vão desde pequenos fragmentos, como o da ladainha dos marinheiros portugueses reproduzida do Canto VI de *Os lusíadas*, passando por trechos de relatos de Hernán Cortés, passagens extensas sobre a cosmologia dos astecas, fragmentos do teatro da crueldade e de cartas de Antonin Artaud, como a destinada para René Thomas que Santiago reproduz praticamente na íntegra ao final do romance. Além disso, aparecem dados históricos e biográficos de Artaud e de outros personagens, incluindo os do próprio autor mineiro. À medida em que vão surgindo as reproduções, Santiago as interpela com suplementos próprios, reiterando e enfatizando com isso o seu procedimento de copiar em diferença. As demais ficções do escritor parecem percorrer esse caminho do excesso de cópias de modelos textuais com os quais o escritor quer estabelecer um embate. Em *Machado*, a cópia se torna bastante evidente se considerarmos que este romance reproduz abundantemente, desde suas páginas iniciais, pinturas, documentos, tiras e reportagens de jornais e revistas, fotos, mapas, desenhos, panfletos, etc., com os quais o autor estabelece um diálogo.

Se comparamos *El entenado* com *Viagem ao México*, por exemplo, em relação aos documentos históricos, o romance santiaguiano cria seu mundo ficcional em torno de uma cultura indígena que possui uma história pré-colombiana, os Astecas. Como já havíamos dito, Saer em “Memoria del río”, nos informa que ao invés de especular sobre os povos indígenas que possuem história, preferiu criar uma narrativa a partir de um povo ágrafo, mítico, e de um grumete espanhol da expedição de Juan Díaz de Solís. Em seu romance, Saer se concentra nas lacunas de uma história controversa e que carece de registros, sem se preocupar em tornar evidente os modelos com os quais está dialogando para construir sua narrativa, que ficam ou não subentendidos para os leitores.

Os demais romances e contos de Juan José Saer parecem entrar nesta mesma linha de narrativa que dialoga com a tradição sem enfatizar ou colocar em primeiro plano o

²⁶³ Nesta mesma entrevista o escritor ainda elenca algumas intertextualidades com textos e personagens da tradição: A passagem de Artaud pela Bélgica, por exemplo, é retirada do início de “Coração das Trevas”, e o hoteleiro e ex-marinheiro de Antuérpia, Marlou, é uma referência a Marlowe, personagem de Conrad. O guarda que dá indicações turísticas a Artaud em Cuba é Lezama Lima. Da mesma forma, Aleixo é Alejo Carpentier – e a discussão sobre a arquitetura de Havana está num ensaio de Carpentier sobre as colunas. O episódio da bebedeira de Cardoza y Aragón no México, enfim, é retirado de um ensaio do próprio escritor sobre a embriaguez. [...] A passagem envolvendo o índio -e puto- Ladino é tirada de um livro dos anos 50 chamado “Pedro Juan Jolote”. (SANTIAGO. Viagem onírica ao México).

procedimento de copiar modelos. Em *La pesquisa*, os personagens Pichón Garay e Marcelo Soldi têm interesse comum por um romance histórico datilografado e anônimo, titulado *En las tiendas griegas* (título provavelmente retirado do poema de César Vallejo), que foi descoberto entre os papéis do então falecido Washington Noriega. Soldi, que teve acesso ao conteúdo do texto, o resume oralmente para Tomatis e Pichón. A história se passa na lhanura de Escamandro, frente aos muros da cidade de Troia, tendo como personagens principais dois soldados que guardam a tenda de Menelau – o soldado jovem, recém chegado de Esparta e a par de todos os acontecimentos da guerra, e o soldado velho, que está há dez anos no acampamento grego, porém sem ter conhecimento das façanhas gregas do período. O soldado jovem – que conhecia todas as histórias, anedotas e lendas sobre Helena – conta para o soldado velho que o rei do Egito, certa vez que recebera Páris e Helena, ao ficar sabendo do rapto, fabricou, de forma mágica, um simulacro de Helena tão semelhante ao original que Páris a levou consigo acreditando ser a verdadeira, ao que o interlocutor lhe contesta argumentando que, se a história é verdadeira, a causa da guerra, bem como a própria guerra, não passava de um simulacro. Esta história vai se desdobrar no conto “En línea” no qual Tomatis telefona para Pichón para dizer que ele e Soldi encontraram em torno de vinte páginas datilografadas, dobradas e perdidas em um livro da biblioteca de Washington Noriega que, ao que tudo indica, seriam do mesmo autor anônimo de *En las tiendas griegas*, podendo ser tanto um fragmento descartado do romance de autoria anônima quanto um texto independente deste. Novamente temos os dois soldados conversando sobre a veracidade de Helena aprisionada em Troia. Desta vez, acreditando no boato que dizia que Helena costumava passear de madrugada pelas muralhas para olhar em direção ao acampamento grego e suspirar por sua terra natal, o soldado jovem planeja esperá-la aparecer para provar ao soldado velho que ela é um simulacro, utilizando, para tal, o conhecimento sobre artes mágicas egípcias que um mercador de Tiro lhe havia ensinado. Essa parte da história ficamos sabendo através do resumo que Tomatis conta à Pichón por telefone. Pichón, após receber uma cópia do documento original que Soldi datilografara e lhe enviara, começa a ler os últimos parágrafos da história e, neste momento, o conto saeriano reproduz na íntegra tais parágrafos, nos quais os dois soldados ficam aguardando a aparição de Helena diante da muralha.

Em princípio, poderíamos considerar que estamos diante do mesmo procedimento de copiar em diferença proposto por Silviano Santiago. E, de certa forma, podemos dizer que sim, pois, na condição de textos próprios, inventados, tanto o romance anônimo quanto as páginas avulsas encontradas pelos personagens saerianos são suplementos ao modelo textual de

Homero. Entretanto, há uma distinção que queremos salientar. Enquanto nas narrativas de Santiago trechos de modelos textuais são reproduzidos para, em seguida, serem interpelados e suplementados pelo escritor, nas narrativas de Saer não há esta obsessão ou necessidade de reproduzi-los, ficando subtendido o procedimento de copiar em diferença pois o que é reproduzido para nós leitores como se fosse obra de terceiros já são suplementos elaborados pelo próprio autor a partir de um modelo tradicional. Este diálogo indireto com a tradição pode ser percebido também em *El entonado*. Neste romance a relação indireta parece se intensificar mais ainda se considerarmos que o manuscrito do enteado busca suplementar dois modelos textuais que eram comuns na época das expansões marítimas: os relatos etnográficos e de viagens e a comédia teatral. Sem recorrer ao uso de algum texto da tradição em específico, o narrador saeriano contrapõe seu manuscrito ao relato do padre Quesada e à peça de teatro (que também são invenções saerianas), as quais só temos informações ou comentários que quase nada nos dizem sobre seus respectivos conteúdos.

Enfim, reiterando e resumindo nossa argumentação, como buscamos salientar, a perspectiva de criação ficcional em Juan José Saer parece partir de uma recusa, ou, pelo menos, de um afastamento cada vez maior em relação à ideia de se reproduzir modelos, deixando a tarefa da cópia para segundo plano – apesar de ser evidente uma complexa relação intertextual em suas narrativas, como é o caso de *El entonado*. Silviano Santiago, diferentemente, assume diretamente a tarefa de copiar modelos e a leva até sua exaustão pois, para ele, só é possível diferir copiando. Ou seja, a busca de autonomia estética parte da afirmação da inevitabilidade da cópia de modelos da tradição e da necessidade de sua suplementação – procedimento narrativo que, para Santiago, seria o único possível para o escritor latino-americano. Neste sentido, as narrativas de Saer apresentam um contraponto pois, para este, a cópia de modelos, sua reprodução no texto narrativo, deixa de ter relevância. Aqui a constituição de suplementos aos textos da tradição ocorre, não por meio do procedimento de transcrever fragmentos originais, mas por meio de fragmentos inventados pelo escritor a partir desses originais, e talvez por isso não é muito comum vermos blocos de modelos textuais reproduzidos diretamente em suas narrativas, como acontece com as de Santiago. Em Saer, os fragmentos, além de serem invenção do próprio autor, recebem um estatuto de documento e são retrabalhados na narrativa, criando assim uma espiral de autenticidades discutíveis, falsas. Silviano Santiago, por sua vez, utiliza tanto textos reais, como de Camões, Artaud, Cortés, etc., quanto documentos falsos criados por ele, que se entremesclam e terminam por problematizar noções totalizadoras como as de verdade, originalidade e autoria.

A maneira diferente de se relacionar com a cópia parece refletir a experiência com o espaço natal de cada escritor. Retomando a imagem das montanhas como metáfora para as tradições de livros, de discursos, de mitos e histórias, enquanto Silviano Santiago interpola suas narrativas com partes de textos da tradição, como se fossem os excessos de montanhas de Minas Gerais, que devem ser superadas para alcançar novos horizontes, Juan José Saer nos apresenta narrativas que refletem a vasta lhanura, o horizonte circular, o excesso de rios e as mudanças repentinas de estações que duplicam, distorcem e borram a materialidade das coisas. É como se não houvesse espaço para reproduzir materialmente as montanhas da tradição ocidental ou como se elas se desvanecessem no contato com sua zona ficcional, e só pudessem aparecer por meio dos suplementos inventados pelo escritor, que se entrecruzam e se expandem na lhanura infundável de suas narrativas. Levando em conta estas observações, o espaço da escrita (a folha de papel ou a tela do computador), e em sentido mais amplo, o espaço da narrativa ficcional, funcionam como projeções dos lugares de infância destes escritores que se contrastam com o espaço da tradição cultural ocidental. Podemos perceber então essa projeção como procedimentos pelos quais Saer e Santiago marcam suas narrativas de cunho cosmopolita com as cicatrizes de suas experiências locais.

Apesar do tratamento diferente de Saer e Santiago em relação à utilização da herança cultural ocidental em suas narrativas, estamos diante de dois procedimentos performáticos e catacrésicos que se movimentam em torno da tarefa de buscar um momento de significação das coisas que seja anterior à diferenciação operada por textos e discursos da tradição ocidental. Para os dois escritores se trataria de evidenciar a complexidade e a polissemia das coisas e, a partir disso, apresentar uma diferença constitutiva que ainda não havia sido explorada. Por isso o interesse destes escritores em escrever a partir de lacunas que a tradição de textos herdados deixa entrever. As narrativas de Saer e Santiago nos colocam diante de posições marginais e indeterminadas que buscam retirar o homem ocidental de seu centro cômodo e privilegiado de percepção homogeneizante sobre o homem, as sociedades e o mundo, e se movimentam em direção ao contágio com outras formas de experiência e compreensão.

Por fim, se considerarmos válido que, na busca do indeterminado, do neutro, do polissêmico, o escritor santafesino prioriza a origem neutra (informe) do sujeito e do objeto que resgate sua multiplicidade e revele a impossibilidade de sua apreensão total por meio da narrativa, enquanto o escritor formiguense parte da cópia de uma multiplicidade de modelos textuais para enfatizar a impossibilidade de unidade, de pureza e a partir daí produzir situações e personagens dobradiços, neutros, podemos dizer que, a partir da perspectiva do *entre-lugar*,

El entenado é uma cópia de toda a intertextualidade com a qual o romance dialoga e se inscreve através de uma diferença. Usando o repertório da tradição e uma língua de ascendência europeia (o espanhol), o velho grumete se aproxima de uma estrutura de pensamento que foi ignorada pela tradição de pensamento ocidental e, a partir desse sistema, perscruta sobre a motivação de um ritual canibal. Diferentemente, a partir da perspectiva da *antropologia especulativa*, *El entenado* é o *regressus ad uterum* latino-americano por excelência; a possibilidade de se situar justamente a partir de um momento privilegiado de percepção do mundo e dos homens, que antecede uma discriminação constitutiva de identidade (infância do escritor). O enteado especula sobre um tempo em que ele ainda era argila branda, e, a partir daí, sobre um possível momento de indistinção dos colastiné em relação ao magma informe das coisas do mundo, sobre uma possível memória perdida. A zona ficcional saeriana e seu conceito de ficção parecem girar em função desta condição de infância que Saer reivindica para todo escritor, que, independentemente de sua terra de origem, busca escrever a partir desse momento em que não se absorveu todavia os processos de separação, classificação, categorização, ordenação, enfim de diferenciação dos objetos e seres do mundo.

Considerações finais

No decorrer deste trabalho buscamos aproximar as propostas teóricas, críticas e ficcionais de Juan José Saer e de Silviano Santiago. Vimos que o trânsito destes escritores entre o espaço provinciano e o espaço cosmopolita e suas experiências de autoexílio em um contexto intelectual de valorização da contracultura se projetam em suas formulações teóricas, críticas e artísticas, e vão ser determinantes em suas devidas perspectivas a respeito da literatura produzida no continente latino-americano. A partir desse trânsito e dessa experiência, procuramos analisar como seus conceitos dialogam com pensamentos de vanguarda da segunda metade do século XX que privilegiam a intertextualidade, a reflexão autocrítica e especulativa, o intercâmbio cultural, a exposição performática do artista e a busca de um pensamento independente.

As narrativas de Saer e Santiago passam por características que foram valorizadas pelo movimento literário francês do *nouveau roman*, como o detalhamento lento e descritivo dos objetos motivados pelos gestos de ver, ouvir, tatear, enfim, de sentir e perceber as coisas, a repetição, a interpolação de outras narrativas dentro da narrativa, o experimento com as categorias de tempo, espaço e personagens, e a preferência por uma narrativa vaga e com final aberto, inconcluso.

Considerando o horizonte de pensamento que compreende uma relação conflituosa do sujeito da linguagem com o mundo, enfatizamos a participação da vida de Saer e Santiago nos textos que escrevem, buscando identificar como esses autores se desdobram no jogo literário especulativo. O trabalho artesanal com a escrita, as obliquações em alteridades possíveis, os diálogos e as provocações que convidam a participação do leitor nos mistérios tramados por suas narrativas os aproximam bastante da arte performática.

Do pós-estruturalismo, Saer e Santiago se apropriam da tarefa de desconstrução dos dualismos presentes no sistema de pensamento metafísico ocidental tradicional. Para além da precedência de um dos termos antinômicos sobre o outro, efetuam em suas narrativas jogos textuais, imagéticos, que traçam um espaço de entrecruzamentos no qual os termos aparentemente duais/binários se reconfiguram em relações não hierarquizáveis, ao mesmo tempo em que conservam uma reserva de negatividade, de mistério, de indefinição dos termos ou conceitos que procuram desmontar.

Com estas características, os conceitos e narrativas de Saer e Santiago se constituem como liminares, transversais, como uma rede de intertextualidade – qualidades estas que são comumente apontadas pela crítica que aproximou esses dois autores. Saer e Santiago reivindicam um lugar de enunciação fronteiro, movediço, indeterminado, e, por consequência disso, se interessam por narrativas híbridas, inclassificáveis, polissêmicas, sem gênero definido. Seus textos transitam movediçadamente, entrecruzando as perspectivas periféricas de suas juventudes (olhar de dentro, ou olhar centrípeto) com as perspectivas cosmopolitas de suas maturidades (olhar de fora, ou olhar centrífugo), e fazendo coexistir e tencionar o espaço particular (privado) e o universal (público). Nesse jogo de perspectivas, os escritores reconhecem o valor da tradição literária e a entrecruzam com seus olhares pessoais, buscando sempre uma porção meramente vislumbrada ou obscurecida das coisas para, com isso, atingir e especular sobre uma parte ainda desconhecida. Com este movimento, deslocam o centro discursivo literário para uma posição marginal, anônima, na qual discutem questões ainda não determinadas, e muitas vezes negligenciadas e excluídas pelos discursos hegemônicos e instituições de poder e controle social. Nessa discussão, valorizam a diferença enquanto elemento constitutivo potencial de saberes interdisciplinares, ao mesmo tempo em que almejam uma emancipação possível do pensamento latino-americano, tanto em relação aos ideais nacionalistas, quanto à condição cultural subalterna imposta pelas grandes metrópoles.

Considerando o aspecto de transversalidade de seu textos, analisamos as relações dos pressupostos narrativos de Saer e Santiago com a antropologia de Eduardo Viveiros de Castro. Como vimos, em sua busca de entender o pensamento indígena amazônico como uma inversão metafísica, o trabalho etnográfico de Viveiros também se efetua a partir de uma consciência desconstrutora de antinomias e de um reconhecimento da importância do corpo nos processos de construção do saber. Daí sua recorrência à um estilo narrativo performático e ficcional – salvaguardando, evidentemente, a objetividade de sua atividade antropológica.

Uma das características que aproxima as narrativas de Juan José Saer e Silviano Santiago com o trabalho antropológico de Eduardo Viveiros de Castro tem a ver com a tentativa de superar o pensamento metafísico ocidental, presente na filosofia pós-estruturalista. Saer, Santiago e Viveiros se apropriam das ideias estrangeiras (fora de lugar) e as recriam a partir de suas perspectivas marginais latino-americanas. Cada um ao seu modo, os três intelectuais buscam fazer o caminho inverso dos colonizadores e, de uma maneira ou outra, se performatizam nos textos que escrevem, para se obliquarem em eus-possíveis que se constituem na relação com o outro. Viveiros de Castro, enquanto leitor de Guimarães Rosa, e por meio de

uma teoria-prática de exercitação ficcional em seu trabalho etnográfico, constitui uma máquina de guerra antropológica que estabelece uma relação provocativa com os estudos culturais, buscando fazer equivocar as noções tradicionais de natureza e cultura. O *multinaturalismo* do antropólogo problematiza o modelo representacional de conhecimento do mundo ocidental ao questioná-lo enquanto paradigma privilegiado de apreensão da realidade, compreendendo-o como apenas mais uma forma possível de organização e sistematização ontológica, permitindo-se considerar outras formas de semantização do mundo. Silviano Santiago se apropria principalmente da noção derridiana de *desconstrução* para constitui um entre-lugar marginal, que rearticula a tradição literária herdada em contraste com a cultura ancestral exterminada. Um lugar no qual o escritor se desdobra em personagens ambíguos, multifacetados, que problematizam a noção ocidental de representação. Juan José Saer busca o estado de não-signo das coisas (“magma neutro”) e espelha indiretamente a si e a seus amigos de juventude por meio de sua família de personagens que resgatam costumes e pensamentos de sua experiência provincial na região de Santa Fe, para entrecruzá-los com o saber ocidental, expondo, dessa maneira, as ambivalências humanas. Sua narrativa se projeta como um terceiro elemento que busca alcançar o universal dominando o particular e com isso dissolver esta e outras antinomias. Nos três casos estamos diante de perspectivas que compreendem o lugar de fala latino-americano, respeitam o conhecimento da tradição mas que, acima disso, buscam uma “descolonização permanente do pensamento”²⁶⁴ – pelo menos, uma emancipação intelectual possível dentro da realidade latino-americana de dependência econômica e cultural. Descolonização essa que se opera por meio de um esforço de desconstrução das antinomias herdadas do pensamento ocidental tradicional, como as de metrópole-colônia, universal-particular, natureza-cultura. Ou, dito de outra forma, buscam atingir as origens das oposições que conformam significados e com isso desnudar os preconceitos que se escondem sob os discursos e práticas instituídos. A teoria da posicionalidade de Viveiros se aproxima das críticas de Saer e Santiago sobre a noção ocidental de arte como representação. Para os três intelectuais, não se trata meramente de representar o outro, mas de buscar olhar a partir do ponto de vista, ou melhor, da perspectiva desse outro. Seus pensamentos fogem da ideia de replicação de si no outro (antropocentrismo) e buscam a transformação do homem (antropomorfismo) através de uma relação possível de troca com esse outro. Evitando constituir representações de si e do

²⁶⁴ Viveiros de Castro defende uma antropologia que não se fundamente na distinção entre sujeito (etnógrafo) e objeto de conhecimento (nativo). Para Viveiros a antropologia deve ter a missão dupla: ser teoria-prática de um “ejercicio de descolonización permanente del pensamiento, y proponer otro modo de creación de conceptos distinto del modo filosófico”. (VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas canibales*, p. 24).

mundo através de oposições, onde o outro é sempre aquele que é olhado, para eles, o ato de tentar ocupar posições alheias é uma forma de desnaturalizar o conjunto de saberes humanos (estéticos, filosóficos, antropológicos, mitológicos, históricos, culturais, científicos, etc.) e questionar as verdades tidas como absolutas.

Para terminar, retomemos nossa hipótese de que por meio de *El entenado* as teorias narrativas de Juan José Saer e Silviano Santiago se aproximam e se complementam. A partir da aproximação das noções de *antropologia especulativa* e *entre-lugar*, desenvolvemos uma leitura de *El entenado* que, sem pretensões de esgotar o potencial do romance nem dos pensamentos de Saer e Santiago, transitasse pelas noções de *pensamento nômade*, *perspectivismo ameríndio*, *pensamento do exterior*, *desconstrução* e *escrita performática e catacrésica*, e que permitisse a exploração de seus pressupostos literários, e, ao mesmo tempo, evidenciasse as estreitas relações entre *El entenado* e as teorias narrativas saeriana e santiaguiana. Como buscamos demonstrar, este romance serve como paradigma para análise e compreensão dos conceitos de *entre-lugar* e *antropologia especulativa* – ao mesmo tempo em que tais noções se mostraram produtivas para a leitura dessa narrativa, permitindo-nos verificar a validade e o potencial de suas aplicações práticas. *El entenado*, por um lado, é exemplo prático do exercício de uma ficção como *antropologia especulativa* nos aspectos que ressaltamos: teoria pessoal, privada, que busca uma liberdade possível em relação às amarras do conhecimento empírico ou científico, apenas espelho, especulação, que entrecruza antinomias e as reflete distorcidas, borradas, indeterminadas. Por outro, se mostrou exemplar para analisar o movimento discursivo proposto pelo *entre-lugar*, conceito que foi bastante produtivo na compreensão do trânsito do grumete entre duas culturas distintas, seu deslocamento do centro discursivo ocidental em direção a zonas fronteiriças de opacidade e mobilidade.

El entenado, como podemos recapitular agora, estabelece uma relação fronteiriça e entrecruzada com os romances históricos, crônicas e relatos de viagens, e, neste sentido, buscamos salientar sua irredutível historicidade. Essa ficção exemplifica e reitera o argumento de Saer sobre a valorização da liberdade da *narrativa* em detrimento ao gênero *romance*, que, para o escritor argentino, é uma forma que, em sua geração de escritores, já se encontra demasiadamente explorada, saturada, ou seja, que se tornou uma opção textual limitada. O enteado se mantém na fronteira móvel do pensamento através dos lampejos reflexivos, da desconstrução de dualismos verticalizados, que se reconfiguram em um horizonte de indecidibilidades sobre o homem, da desconfiança de seu narrador em relação à linguagem (relação conflituosa), da consciência da violência interpretativa de discursos que se pretendem

representativos, do entrecruzamento de ontologias distintas e da reivindicação da ignorância e da dúvida, que demanda uma atualização constante do pensamento. Se Santiago, a partir da teoria, defende a utilização do código ocidental, copiando-o e subvertendo-o para ocupar uma zona de pensamento fronteiro e em constante mobilidade, fazendo inserir o pensamento selvagem, o romance saeriano, a partir da prática ficcional, exemplifica esse procedimento. O enteado, em seu desejo de se distanciar do modo de vida europeu de sua época, aliado à condição de destituído do mundo e dos viventes responsáveis pela experiência única que moldou sua vida, constrói para si um lugar entre, uma narrativa ficcional, um manuscrito que comporta as cicatrizes de seu corpo e que entrecruza o saber codificado e prepotente ocidental com o saber apócrifo e precário dos canibais. Dito de outra forma, com seu fluxo de intensidades, a narrativa nômade do enteado se desloca entre a linguagem europeia e o pensamento ameríndio, ou melhor, se apropria do idioma espanhol e da cultura europeia e vai de encontro à forma de pensar e de conceber o mundo dos canibais. Como a perspectiva dos índios é duvidosa, incerta e carece sempre de atualização, o narrador, moldado por esta perspectiva precária, ocupa um entre-lugar, um espaço de dobradiças, a partir do qual resgata seres e coisas em seus estados ambivalentes e os sobrepõe em sua narrativa. Com isso, o seu manuscrito se configura como um texto polissêmico e aberto, que conserva as incertezas dos índios e do próprio protagonista. Não sendo assertiva, essa narrativa não ancora seu ponto de vista e se mantém movediça, permitindo uma troca de perspectivas ontológicas. Levando em consideração os estudos de Graciela Ravetti sobre a arte performática aplicada à escrita literária, na medida em que busca diálogo com outras linguagens, que transgride os limites dos suportes tradicionais, que nos apresenta uma singularidade que se contrapõe à representação consensual e convencional da tradição cultural, que problematiza a possibilidade de conhecimento total sobre as coisas e que mantém sua escrita em aberto, podemos compreender este romance como um rigoroso exemplo de performance narrativa.²⁶⁵

O narrador de *El enteado* coloca em xeque várias formas de representação ao redor do testemunho de sua própria experiência: os interrogatórios dos oficiais e padres no navio de retorno; o relato etnográfico do padre Quesada; a comédia que censura a verdade da experiência de seu sobrevivente legítimo; as entrevistas que o enteado concedia, orientado pelo velho ator a responder sempre aquilo que os outros esperam. Todas estas formas de representação, apesar

²⁶⁵ Graciela Ravetti reconhece que a obra de Juan José Saer em seu conjunto “destaca-se na literatura argentina contemporânea como um acabado exemplo do que considero performático e, sobretudo, catacrésico” e, mais adiante, afirma que a proposta narrativa saeriana “gozaria de um estatuto epistemológico do tipo performático (deixar-se contaminar, a interação de intensidades) e catacrésico (nomear o novo)”. (RAVETTI. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*, p. 50-51; 53).

de oriundas de uma testemunha que experimentou a vida entre os canibais, são tergiversações, deformações e embustes sobre sua experiência. De todos, o manuscrito seria o mais próximo da realidade justamente por se manter na dúvida constante sobre a possibilidade de se estabelecer uma verdade. Nesse sentido, o romance serve como exemplo da busca de uma ética de verdade menos rudimentar que o escritor argentino postula como tarefa do escritor de ficções.

O enteado, enquanto um narrador anônimo, reitera o desejo de liberdade (emancipação) do escritor de ficções em relação ao objetivismo de uma arte mimética e das interferências e interesses das instâncias editoriais e comerciais sobre a obra literária, como acontece com os textos de Artaud escritos no México, que, ao serem traduzidos para o espanhol, sofrem uma censura através da suavização do tom polêmico de sua crítica, com fins de “não criar clima de intolerância nacionalista em torno do modo de Artaud pensar o México”,²⁶⁶ ou que são acompanhados por um texto crítico que limita a interpretação das ideias do ator francês, como acontece com o artigo “O que vim fazer no México” comentado por Ortiz de Ortellano. Despojando-se da responsabilidade de uma identidade testemunhal legítima sobre sua experiência (assinatura autoral), o protagonista saeriano se aproxima do ponto de vista do narrador de *Viagem ao México* sobre a categoria de testemunha: “Digo a você, Artaud, que as testemunhas anônimas são as mais verazes”.²⁶⁷

Por fim, podemos dizer que as teorias e práticas poéticas de Saer e Santiago se complementam em relação ao pensamento de fronteira, em relação ao desejo e às possibilidades efetivas de emancipação do intelectual e do artista latino-americano. As narrativas de Saer servem como contraponto para se refletir sobre a obsessão de Santiago de que somente é possível diferir copiando. Em contrapartida, esta convicção de Santiago serve para repensar as narrativas saerianas a partir da perspectiva da inevitabilidade da cópia, mesmo que elas busquem se distanciar da tarefa de copiar modelos da tradição. Enfim, como se fossem hermenêuticos da suspeita,²⁶⁸ Saer e Santiago desnudam as falsas liberdades presentes na ideologia de mercado, na ideologia da linguagem e na ideologia do sujeito. Suas narrativas instauram a dúvida quanto à consciência cartesiana, colocam em questão o estatuto da linguagem e dos signos, que deixam de ser significantes que se referem diretamente à um significado e passam a ser dobras que se constituem nas coisas. Com isto, seus textos demandam

²⁶⁶ SANTIAGO. *Viagem ao México*, p. 375.

²⁶⁷ SANITAGO. *Viagem ao México*, p. 269.

²⁶⁸ Sobre hermenêutica da suspeita ver colóquio de Michel Foucault, “Nietzsche, Freud, Marx” (1964), e livro de Paul Ricoeur, *Da Interpretação: ensaio sobre Freud* (1969).

um processo constante de interpretação, uma tarefa infinita sem começo nem fim. Levando em conta os pressupostos destes dois escritores, quando solicitamos neles a presença do intelectual e do artista latino-americano, devemos considerar “latino-americano”, não como um sujeito que descende da América Latina, mas como se fosse alguém de um lugar qualquer deste mundo, que busca transitar por entre as porosidades e ambiguidades da linguagem e dos discursos e práticas nacionalistas, hegemônicos, totalizadores. Considerá-los apenas como escritores “latino-americanos” talvez não seja muito pertinente. Talvez “cosmopolitas-latino-americanos” seja um termo menos inadequado para salvaguardar os lugares clandestinos, movediços, deslizantes e indeterminados, pelos quais as narrativas de Juan José Saer e Silviano Santiago transitam.

Referências

- ABBATE, Florencia. *El espesor del presente: tiempo e historia en las novelas de Juan José Saer*. Villa María: Eduvim, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALKIMIM, Ricardo Araújo de. *El entenado: convergencias entre Juan José Saer y Silviano Santiago*. Comunicação apresentada no *Coloquio internacional Saer*, Santa Fe, 12 maio 2017. Disponível em: <<http://conexionsaer.gob.ar/wp-content/uploads/2018/04/2.-El-entenado-convergencias-Ricardo-de-Alkimim.pdf>>. Acesso em: 15 de abril de 2020.
- ANAHORY, Ana. Leituras do sublime: Lyotard e Derrida. *Philosophica*, Lisboa, n. 19/20, p. 131-154, 2002.
- ANTELO, Raúl. O entre-lugar, a promessa: a magnanimidade da modéstia. *Suplemento literário de Minas Gerais: Silviano Santiago: um mestre das letras*. Belo Horizonte, p. 26-28, maio de 2017. Edição especial.
- ANTELO, Raúl. Rua México. *Crítica e valor: seminário em homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2014. p. 563-594.
- ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso: introdução à filosofia da linguagem*. São Paulo: Parábola, 2011.
- ÁVILA, Myriam. As posições do discurso latino-americano. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 18, n. 2, jul.-dez. 2009. p. 75-83.
- BALDERSTON, Daniel. Del recuerdo a la voz. In: SAER, Juan José. *El entenado*. La Habana: CASA, 2006. p. 7-20.
- BARRIUSO, Carlos. Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, n. 15, p. 13-29, 2003.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica. Arte e política*, v. 5, 1994. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre el concepto de historia. *Obras: libro I/ vol.2*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008. p. 303-318. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser.
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María. Recuperaciones del pasado colonial en algunos relatos de Juan José Saer. *América sin nombre*, n. 5-6, dez. 2004. p. 53-59.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: UnB; São Paulo: Lumme, 2013.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- BORBA, M. A. J. de Oliveira; FERREIRA, Rodrigo do Amaral. Ecos de Derrida nos trópicos. *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 06, nº 02, ago.-dez, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. 14 ed. Buenos Aires: Emecé, 1984.
- BRANDO, Oscar. *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*. Tese (Doutorado) – Université Charles de Gaulle-Lille III, 2013.
- CALVINO, Italo. Mundo escrito e mundo não escrito. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. p. 105-114.
- CALVINO, Italo. Traduzir é o verdadeiro modo de ler um texto. *Mundo escrito e mundo não escrito: artigos, conferências e entrevistas*. São Paulo: Cia das Letras, 2015. p. 79-85.
- CHECCHIA, Cristiane. *Percepção, recordação e linguagem: ensaio e ficção em El río sin orillas*, de Juan José Saer. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- COLÓN RODRÍGUEZ, Larisa Maite. Zonas de Influência: Juan José Saer e o nouveau roman. *Revista Landa*, v. 5, n. 1, 2016. p. 562-571.
- CORBATTA, Jorgelina. *En la zona: germen de la praxis poética*. *Revista Iberoamericana*, v. 57, n. 155, 1991, p. 557-567.
- CORBATTA, Jorgelina. *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- CUNHA, Eneida Leal (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Cultura e Barbárie Editora, 2014.
- DE LIMA, Ricardo Augusto. A autoficção na construção da crítica literária de Silviano Santiago. *ANAIS DO VIII Colóquio de Estudos Literários*. Londrina, PR, 06 e 07 de agosto de 2014. p. 394-404.
- DE OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. A ficção literária como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 28, 2010.
- DELEUZE, Gilles. Pensamento nômade. In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. Trad. Luiz Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2006. p. 319-329.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 229-249.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Trad. Cleonice Pães Barreto Mourão. Belo Horizonte: Humanitas; UFMG, 2017.

DOS SANTOS, Nadson Vinícius. A violência segundo os mestres da suspeita. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, v. 6, n. 2, 2016. p. 8-25.

ECHEVERRÍA, Rafael. *Ontología del lenguaje*. 6 ed. Chile: J. C. Sáez, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FARIA, Ângela Maria Bedeschi. Espaços da memória e a viagem da escrita em *O enteado*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud, Marx; Theatrum Philosophicum*. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1977.

FOUCAULT, Michel. A Loucura, a ausência da obra. In: _____. *Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999. (Ditos & escritos, I). p. 210-219.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 219-242. (Ditos & escritos, III).

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p. 264-298. (Ditos & escritos, III).

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GARRAMUÑO, Florencia. *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. O sentimento do mundo de Silviano Santiago. *Suplemento literário de Minas Gerais: Silviano Santiago: um mestre das letras*. Belo Horizonte, p. 29-30, maio de 2017. Edição especial.

GNUTZMAN, Rita. *El entonado o la respuesta de Saer a las crónicas*. *Revista de estudios hispánicos*, Año 20, p. 199-206, 1993.

- GOLLNICK, Brian. El color justo de la patria: agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano XXIX, n. 57, set. 2003. p. 107-124.
- GOMES, Renato Cordeiro. O cosmopolitismo como desafio. *Suplemento literário de Minas Gerais*: Silviano Santiago: um mestre das letras. Belo Horizonte, p. 7-9, maio de 2017. Edição especial.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La filosofía en el relato. *Punto de Vista*, n. 20, Buenos Aires, março de 1984, p. 35- 36.
- GRAMUGLIO, María Teresa. El lugar de Saer. *Crítica Cultural (Critic)*, v. 5, n. 2, jul.-dez. 2010, p. 325-347.
- GRILLO, Rosa Maria. Francisco del Puerto, Aguilar y Guerrero, tres náufragos entre la palabra y el silencio. *América sin nombre*, n. 9-10, p. 98-108, noviembre 2007.
- IBÁÑEZ, Tomás. O giro linguístico. In: IÑIGUEZ, Lupicínio. *Manual de análise do discurso em ciências sociais*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2. ed., rev. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. A história da literatura como provocação à teoria literária. São Paulo: Ática, 1994.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginário no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MENDOZA, Carlos Abreu. La paternidad conciliadora de *El entenado*: Borges, Di Benedetto y la tradición argentina. *Chasqui*, v. 46, n. 2, 2017. p. 161-177.
- MIGUENS, Sofia. *Filosofia da Linguagem: uma introdução*. Universidade do Porto, 2007.
- MILLER, Karina. No todo lo que reluce es oro: realidad y representación en *El entenado* de Saer. *Dissidences*, v. 3, n. 6, p. 7, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. *Ensaíos*. Edição integral; tradução e notas de Sérgio Milliet; revisão técnicas e notas adicionais de Edson Querubini; apresentação de Andre Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 234-245.
- MOTA, Raquel Alves. O conceito de ficção: o diálogo de Saer com Iser. *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, v. 2, n. 2, p. 134-143, 2011.
- MOTA, Raquel Alves. A voz poética dos protagonistas: a (re)construção do real em *La ocasión*, de Juan José Saer, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2011.
- MOTA, Raquel Alves. A teoria da fronteira: reverberações e movimentos. *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n. 13, 2015.

- MOTA, Raquel Alves. *O conceito de ficção de Juan José Saer: a leitura do espaço ficcional a partir de La grande em diálogo com a ideia de apreensão máxima em Merleau-Ponty*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2016.
- MOTA, Raquel Alves. O ato ficcional em *El río sin orillas* de Juan José Saer: o desvelar da teoria ficcional saeriana no processo de escrita. *Revista de Ciências Humanas*, vol. 17, n. 2, jul.-dez. 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- NATALI, Marcos. Da violência, da verdadeira violência. In: PEREIRA; RIBEIRO. *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte: Relicário, 2016. p. 19-43.
- NODARI, Alexandre Andre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, v. 1, n. 38, p. 75-85, jan.-jun. de 2015.
- NODARI, Alexandre Andre. Variações especulativas sobre literatura e antropologia. Texto apresentado no Seminário “Variações do corpo selvagem – Em torno do pensamento de Eduardo Viveiros de Castro”, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, Luiz Carlos Coelho de. *O selvagem coração da crítica*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2016.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2001.
- PEREIRA JÚNIOR, Antonio Davis. Repetição e existência em *El entenado*, de Juan José Saer. *Estudos Linguísticos XXXV*, 2006. p. 361-368.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Introdução. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das letras, 1998. p. 9-17.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2 ed. 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Congresso Abralic: literatura e memória cultural*. v. 1. Belo Horizonte: 1991. p. 60-66.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia: revista de literatura*, n. 33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996. p. 47-59.
- PREMAT, Julio. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. *Diálogos Latinoamericanos*, Universidad de Aarhus, n. 4, p. 47-57, 2001.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: PosLit, 2002. p. 47-68.
- RAVETTI, Graciela. Notaciones espaciales como formas de inteligibilidad cultural: José María Arguedas, Graciliano Ramos y Juan José Saer. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 10, p. 183-208, 2005.
- RAVETTI, Graciela. Os mitos guaranis sobre canibalismo e sua relação com *El entenado* de Juan José Saer. *Anais da VI SEVFALE*, Belo Horizonte, UFMG, 2006. p. 1033-1043.
- RAVETTI, Graciela. Tradição em metamorfose: notações sobre zonas interculturais no ciclo latino-americano. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 262-280.
- RAVETTI, Graciela. Retórica performática: a catarese do narrador no romance contemporâneo. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê “Diálogos Interamericanos”*, n. 38, p. 71-87, 2009.
- RAVETTI, Graciela. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar: reflexões sobre literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RAVETTI, Graciela. Juan José Saer: *La Grande*. Comunidad, memoria e historia. In: BUENO, Mónica. (Org.). *La novela argentina*. Buenos Aires: Corregidor, 2012, v. 1, p. 73-96.
- RAVETTI, GRACIELA. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Revista Olho d'água*, v. V. 11, p. 145, 2019.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. As margens de Minas. In: OTTE, Georg; DE OLIVEIRA, Silvana Pessôa (Org.). *Mosaico crítico: ensaios sobre literatura contemporânea*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 35-42.
- RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. [1965]
- RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978. [1969]
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987. [1976]
- RIERA, Gabriel. La ficción de Saer: ¿una “antropología especulativa”? (una lectura de *El entenado*). *MLN*, v. 111, n. 2, mar. 1996. p. 368-390.
- RUBIO, Eduardo Fava. La pesquisa de Juan José Saer: escrita, crítica e gênero na literatura argentina. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.
- SAER, Juan José. *En la zona*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2010. [1960].
- SAER, Juan José. *Unidad de lugar*. 3ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2009. [1967].
- SAER, Juan José. *La mayor*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. [1976].

- SAER, Juan José. *El entonado*. 2. ed. Buenos Aires: Alianza, 1994. [1983].
- SAER, Juan José. *O enteado*. Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- SAER, Juan José. *Glosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. [1986].
- SAER, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. 7ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. [1991].
- SAER, Juan José. *La pesquisa*. Buenos Aires: Alianza, 1994.
- SAER, Juan José. *Las nubes*. 5ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. [1997].
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. 1. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. 296p. (Los Tres Mundos). [1997].
- SAER, Juan José. Entrevista a Marily Martínez-Richter. In: MARTÍNEZ-RICHTER, Marily (ed.). *La caja de la escritura: diálogos con narradores y críticos argentinos*. Frankfurt: Verveurt; Madrid: Iberoamericana, 1997, p. 12-17.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2014. (Los Tres Mundos). [1999].
- SAER, Juan José. Memoria del río. *El Clarín*, Suplemento “Cultura y Nación”, domingo 27 de fevereiro de 2000. p. 5.
- SAER, Juan José. *Lugar*. 5ª ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. [2000].
- SAER, Juan José; MERBILHAÁ, Margarita. Entrevista a Juan José Saer. *Orbis Tertius*, v. 9, n. 10, 2004, p. 123-136.
- SAER, Juan José. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. [1978]
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. [1981].
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. [1989]
- SANTIAGO, Silviano. *Uma história de família*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. [1992]
- SANTIAGO, Silviano. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. Viagem onírica ao México: Artaud é o novo personagem de Silviano Santiago. *Folha de São Paulo*, domingo, 8 de outubro de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/10/08/mais!/18.html>>. Acesso em: 29/03/2019.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso: memórias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

- SANTIAGO, Silviano. Crítico e escritor: quais as interrogações de Silviano Santiago? – Encontros de Interrogação. 2014. *Youtube*, 19 ago. 2015. (1h00m32s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3UGps51rMF8>>. Acesso em: 17 mar. 2017.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado*: romance. São Paulo: Cia das Letras, 2016.
- SANTIAGO, Silviano. *35 ensaios de Silviano Santiago*. Seleção e introdução Italo Moriconi. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTOS, Angela Mascarenhas. A diferença e a repetição numa *Viagem ao México*. *Anais do II Colóquio Filosofia e Literatura*: fronteiras, 18 a 21 de outubro de 2010. São Cristóvão, SE: UFS, 2011. p. 67-81.
- SANTOS, Angela Mascarenhas. A “diferença” na reescrita da violência colonial. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, Ano VI, v. 13, jan.-jun. de 2011. p. 73-80.
- SARLO, Beatriz. Narrar la percepción. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 10, 1980.
- SARLO, Beatriz. Relatos de un grande. *La Nación*, Buenos Aires, 08/11/2000.
- SARLO, Beatriz. Una poética de la incertidumbre. *La Nación*, Buenos Aires, 28/11/2001.
- SARLO, Beatriz. Saer, un original. *Orbis Tertius*, La Plata, año X, n. 11, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016.
- SEARLE, John. *Os actos de fala*: um ensaio de filosofia da linguagem. Coimbra, Almedina, 1981.
- SEARLE, John. Filosofia da Linguagem: uma entrevista com John Searle. *ReVEL*, v. 5, n. 8, 2007.
- SERRATOS, José Francisco Arellano. *Teoría de la narración en los ensayos de Juan José Saer*: la novela latinoamericana, 1960-2000. Tese (Doutorado) – Arizona State University, Tempe, 2015.
- SILVA, Vivien Gonzaga e. O ensaio como zona de fronteira: o pensamento crítico de Silviano Santiago e Michel de Montaigne. *Itinerários*, Araraquara, 22, 2004. p. 91-102.
- SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*: ensaios. 2 ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. Literatura Comparada: o espaço nômade do saber. *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 2.2, 1994, p. 19-24.
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Navegar é preciso, viver*: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. A teoria dos atos de fala como concepção pragmática de linguagem. *Filosofia Unisinos*, v. 7, p. 217-230, set.-dez. 2006.
- STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*: primeiros registros sobre o Brasil. Tradução de Angel Bojadsen. Introdução de Eduardo Bueno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011. Título original: *Hans Staden: Zwei Reisen nach Brasilien*.

STERN, Mirta. Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa. *Hispanamérica*, ano 13, n. 37, abril de 1984, p. 15-30.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. Silviano Santiago: um mestre das letras. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, maio de 2017. 40 p. Edição especial.

SZTUTMAN, Renato et al. *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

THOMAZ, Paulo César. *El entenado*: a práxis poético-narrativa de Juan José Saer. In: Congresso Brasileiro de Hispanistas 2, São Paulo, 2002.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Colóquio 1996. *Teoria da ficção*: indagações à obra de Wolfgang Iser. VII Colóquio UERJ. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

VINTIMILLA, María Augusta. Del canibalismo como metáfora narrativa. *Revista Pucara*, n. 25, p. 139-156, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté*: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, 1992, v. 35, p. 21 -74.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO. *Metafísicas caníbales*: líneas de antropología postestructural. Trad. Stella Mastrangelo. Madrid: Katz Editores, 2010.

VIVEIROS DE CASTRO. O recado da mata. In: *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO. Conferência com Eduardo Viveiros de Castro – Seminário “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”. *Youtube*, out. 2015. (1h40m50s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=neWz33m6dgl>>. Acesso em: 23 jul 2018.

VUELVAS, Carlos Ramírez. *El entenado* y la representación estética del solipsismo. *Escritos*, Medellín, v. 19, n. 42, p. 217-228, jan.-jun. 2011.

WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (Ed.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43.

WOLFF, Jorge Hoffmann. *Telquelismos latino-americanos*: a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.